

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FLORA FERREIRA HOLDERBAUM

A VOZ-MÚSICA NA
INTERMÍDIA SOM-PALAVRA-PERFORMANCE

CURITIBA - PR
FEV/2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FLORA FERREIRA HOLDERBAUM

A VOZ-MÚSICA NA
INTERMÍDIA SOM-PALAVRA-PERFORMANCE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Interpretação/Processos Criativos

Linha de Pesquisa: Teoria, Estética e Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

CURITIBA - PR
FEV/2014

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Holderbaum, Flora Ferreira
A voz-música na intermídia som-palavra-performance / Flora Ferreira
Holderbaum – Curitiba, 2014.
139 f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Daniel Quaranta
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Poesia sonora . 2. Composição (Música). 3.Voz. I.Título.

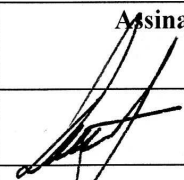
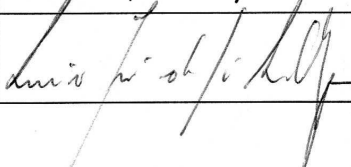
CDD 780

PARECER

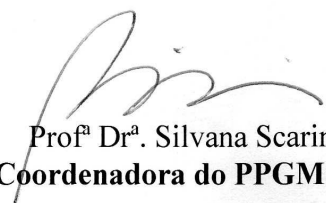
Defesa de dissertação de mestrado de **Flora Ferreira Holderbaum** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Daniel Quaranta, Maria Raquel Stolf e Lúcio José de Sá Leitão Agra**, arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **A Voz-Música na Intermídia Som-Palavra-Performance**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Daniel Quaranta (UFJF)		<i>Ap. com Louvor</i>
Maria Raquel Stolf (UDESC)	<i>Maria Raquel Stolf</i>	<i>Ap. e / Louvor</i>
Lúcio José de Sá Leitão Agra (PUC - SP)		<i>Ap. e / Louvor</i>

Curitiba, 26 de fevereiro de 2014.


 Profª Drª. Silvana Scarinci
 Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
 - Coordenadora
 Pós-Graduação em Música
 UFPR
 SAPE 1667827

AGRADECIMENTOS

Aos meus amados pais, Virson e Sônia, que de forma liberta e amorosa sempre me apoiaram nas descobertas artísticas. Aos meus irmãos André e Saulo e Daniel, pela força, apoio e música; pela irmandade próspera, espiritual e bem humorada, em recepções de ukelele e tritarra, regadas à conversas quânticas, poéticas e acadêmicas.

À Michelle Galves Galdeano, companheira de morada em Curitiba enquanto fiz o mestrado, guerreira e irmã de muitos momentos de amizade. À Nádia Zambujo, com quem também compartilhei morada e conversas de afeto.

À Ana Paula Pereira, Leandro Gaertner e Aurora Pereira Gaertner, que com poesia intensa me acolheram em sua casa e em suas conversações, sons e rodas de leitura, repletas de amor, carinho, chás, comidinhas e amizade incrível.

A Acácio Piedade, bh, pelas curvas e curvaturas que com poesia torneamos juntos, “ursando” sonatas e galáxias em análises “fums”.

À Regina Mellim, pela leitura do meu pré-projeto e indicação bibliográfica de importância decisiva. Seu incentivo e sugestões transferiram um entusiasmo decisivo à pesquisa.

A Guilherme Sauerbronn, orientador da Iniciação Científica na graduação e quem intermediou o contato com meu atual orientador de mestrado. Por nossas conversas amplas, sua confiança, conselhos intuitivos e apoio nas minhas decisões e escolhas.

À CAPES-REUNE, pela bolsa de apoio à pesquisa e ao PPGMUS do Centro de Artes da UFPR, por propiciar o espaço e as condições para este trabalho. A todos os professores do PPGMUS com quem entrei em contato, em cada disciplina e seminário. Aprendi com cada um de vocês algo especial: sobre escrever, ler, falar, analisar um texto, uma música ou um poema sonoro; sobre dividir o saber, a docência, entre tantas coisas.

À Roseane Yampolschi, professora, amiga e compositora que compartilhou em conjunto seu saber, sua delicadeza e sua música, em uma bonita parceria criativa, através do *Seminário Avançado de Composição II*.

Aos colegas da turma de 2012, parceiros de conversas e trocas dentro e fora das disciplinas, sob os temas mais diversos. Fiquei agraciada pelo fato de sentir que absolutamente todas as pessoas desta turma compartilharam um caminho honesto, inteligente e leal, uns com os outros. Tenho certeza de que fizemos grandes amigos e amigas.

À Raquel Stolf, não apenas por aceitar o convite para a banca e possibilitar inúmeros retornos teórico-inventivos para o texto, mas também por agenciar comigo um saber-afetivo-criativo intermidial; enquanto amiga, facilitadora e mediadora de minhas investigações criativas.

Ao Lucio Agra, pela contribuição enquanto artista-pesquisador-poeta-sonoro-performer. Sua leitura e colocações na qualificação fizeram-me abrir os ouvidos e olhos para as instâncias “entre” os lugares da voz na poesia.

Ao meu orientador, Daniel Quaranta, por ser o mediador e o canal para esta pesquisa tomar corpo e ser efetivada. Por incentivar-me a percorrer novos horizontes; por proporcionar tantos encontros, parcerias, trabalhos e amizades que mudaram minha vida desde o início deste mestrado.

A Pedro Albuquerque, Adriana Ribeiro e Mauro Costa, o trio que me apresentou os meandros do Rio de Janeiro em experimentos sonoros, tardes de gravação, conversa, co-criação, numa parceria inventiva entre filosofia, amizade, pesquisa, vida e música.

À Lilian Nakahodo, pelos incontáveis momentos com.par-trilhados. Pela forma com que me ajudou e trilhou comigo, com doçura e ao mesmo tempo determinação, os congressos, as viagens, as composições, os textos, as idéias, a amizade sincera e suave.

É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma *e* outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

Gilles Deleuze e Felix Guattari

RESUMO

Neste trabalho, propomos pensar a composição musical enquanto poética que intermedeia a palavra, o corpo e o som, encontrando no conceito de *Voz-Música*, um material criativo *entre* as instâncias que a voz pode articular, as quais podem ser aplicadas, em seus aspectos expressivos, gestuais, fonéticos e paralinguísticos, em procedimentos que envolvem eventos sonoros, vocais e performáticos. Introduzimos a noção de *voz poética* e dialogamos as transformações artísticas *entre som, palavra e performance*, em obras que se ambientam na *Poesia Sonora*, na *Música Experimental* e na *Música Concreta*. Conecto este *corpus* criativo com o conceito de *intermídia* e este, com o conceito de *agenciamento coletivo de enunciação*: um catalisador das múltiplas dimensões do enunciado, gerador de um *contínuum* entre suas variáveis musicais, fonéticas, fáticas, a-fáticas, sígnicas, semânticas, entre outras. Estudamos como o *agenciamento de enunciação* articularia o material criativo e conceitual produzido neste cruzamento: a *Voz-Música* num *Cromatismo Generalizado*. Relacionamos estes procedimentos à proposta composicional de Trevor Wishart (1996), sobre a exploração da voz humana dentro do universo multidimensional da *enunciação*, cujos aspectos de pronúncia, fonética, paralinguismo, entre outros, serviriam como módulos de dinâmica complexa para a composição sonora. Finalizo sugerindo a ocorrência de uma *Voz-Música* em obras de Demetrio Stratos, Dieter Schnebel e Carmelo Bene, bem como em trabalhos que compus para este percurso: *Poema Verbo-instrumental* (2013), *Ao passo que...O corpo do Espaço* (2013), e *Poço Barthesiano ou Onda de Estilo Ga(l)go* (2014).

Palavras-chave: *Voz-Música, Composição, Intermídia Som-Palavra, Performance, Poesia Sonora*

ABSTRACT

In this study, we propose thinking the musical composition as a poetic that intermediates word, body and sound, finding in the *Voice-Music* concept a creative material between the dimensions that voice can articulate, which may be applied in its expressive, kinetic, phonetic and paralinguistic aspects, within artistic procedures that involve sonic, vocal and performatic events. Here, I introduce the notion of poetic voice and discuss the artistic transformations among sound, word and performance, in works belonging to Sound Poetry, in Experimental Music and Concrete Music. I connect this creative *corpus* with the *Intermedia* concept, and the latter with the concept of *collective assemblage of enunciation*: a catalyst of the multiple dimensions of a continuum between its musical, phonetic, fatic, semiotic, and semantic variables. I propose studying how the *assemblage of enunciation* would articulate the creative and conceptual material produced in this intersection: the *Voice-Music* in a *Generalized Chromaticism*. We intermingle these procedures to the compositional proposition of Trevor Wishart (1996), about exploring the human voice within the multidimensional universe of utterance, which aspects of pronunciation, phonetics, paralinguism, among others, would act as modules of complex dynamics to sonic-compositions. We conclude by suggesting a occurrence of a Voice-Music in some works of Demetrio Stratos, Dieter Schnebel and Carmelo Bene, as well as with the original compositions created for this study: *Poema Verbo-Instrumental* (2013) (*Verbal-Instrumental Poem*), *Ao passo que... o Corpo do EsPaco* (2014) (*Whereas... the sPace Body*), e *Poco Barthesiano ou Onda de Estilo Ga(l)go* (2013) (*Barthesian Well or Ga(l)g-style Wave*).

Keywords: *Voice-Music, Composition, Sound-word Intermedia, Performance, Sound Poetry*

Lista de Sons

1. Dieter Schnebel: *Glossolália* (1960-61) - <https://soundcloud.com/maulwerker/sets/dieter-schnebel-glossolalie-61>
2. Luciano Berio: *Visage* (1961) - <http://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM>
3. Antonin Artaud: *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947) - <http://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>
4. Henry Chopin: *Vibrespace* (1963) - <http://www.youtube.com/watch?v=B7BKD66Q90A>
5. Luigi Russolo: *Veglio Di Una Città*: <https://www.youtube.com/watch?v=VHLmitA3o6g>
6. Maiakóvski: Poèmes a deux voix : Mètre – Blalaika Poèmes Prométhée a quatre voci Crayon bleu a tre voci. Disponível em: Som 7. <http://cramps.it/it/artist/8/album/55>
7. Hugo Ball: *Gadji Beri Bimba* (1916) - <http://www.ubu.com/sound/ball.html>
8. Kurt Schwitters: *Ursonte (Sonata in Urlauten)* (1922-32) <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>, <http://www.youtube.com/watch?v=rs0yapSIRmM&feature=related>
9. Isidore Isou em *Around the World with Orson Welles*: <http://www.youtube.com/watch?v=MU4vogDikYc>
10. Gil Wolman: *Le Memoire* - <http://www.youtube.com/watch?v=372y4Cc7T08>.
11. François Dufrêne: *Triptycrirythme* (1958) - <http://www.youtube.com/watch?v=myIJWxrZx1E>
12. François Dufrêne: *Bateries Vocalles* (1958) - <http://www.youtube.com/watch?v=9BiccQDF6nc>
13. François Dufrêne: e *La Guitarre em Long* (1969)- <http://www.youtube.com/watch?v=0qyl6v1vNjw>
14. Henry Chopin em Performance ao vivo - http://www.youtube.com/watch?v=mg3NrR7_jYk
15. Henry Chopin: *Dynamisme Intégral* (1978) - <http://www.youtube.com/watch?v=OJXYqAim3ks>
16. Henry Chopin: *La Digestion* (1972) - http://www.youtube.com/watch?v=eZZ_psEFov8
17. Luciano Berio: *A-Ronne para 8 vozes, parte 4 e 5* (1974-75)- <https://www.youtube.com/watch?v=VxatBU3POOE>

18. John Cage: *Roaratorio* (1979)- <http://www.youtube.com/watch?v=bdHe4c10smY>
19. John Cage: *Empty Words* (1973-74)-
<http://www.youtube.com/watch?v=FO4m3IQh8Us>
20. John Cage: Music for piano (1952/1956) –
<http://www.youtube.com/watch?v=KGerrvq-UII>
21. Demetrio Stratos: *Diplofonias e Triplofonias* (1978)- <http://sibila.com.br/poemas/a-voz-e-princesa/2410> ,ver faixa 21.
22. Demetrio Stratos: *Flautofonie* (1978) -
<http://www.youtube.com/watch?v=IZmaIdiS2uc>
23. Ghérasim Luca : *Passionnément* (1973)-
https://www.youtube.com/watch?v=t0bnWBk0k_8
24. Georges Aperghis: *Recitation no 11* (1977-78)-
<https://www.youtube.com/watch?v=W8EnARDrgZk>
25. Dieter Schnebel: *Trio Version:* (1985-1987):
<https://www.youtube.com/watch?v=voicNOqDjt8>
26. Carmelo Bene: *All'Amato Me Stesso* -
<https://www.youtube.com/watch?v=V2g9KPbjlmc&list=RDsTiejxp-uXI>
27. Carmelo Bene: *In morte di Eisenin* -
<https://www.youtube.com/watch?v=J5AbtrD82Dk&list=RDsTiejxp-uXI>
28. Arthur Petrônio: *Cosmosmose* (1968) -
<http://www.youtube.com/watch?v=CZGkHG4Hlkk>
29. Paul Scheerbart: *Kikakokú* (1897)- <http://www.ubu.com/sound/scheerbart.html>
30. Christian Morgenstern: *Das Grosse Lalula* (1905)-
<http://www.ubu.com/sound/morgenstern.html>
31. Flora Holderbaum: *Poema Verbo-Instrumental* (2013) - <https://soundcloud.com/flora-holderbaum/poemaverbo-instrumental>
32. Flora Holderbaum: *Lo-ve-lo: Pequeno Poema Ternário* (2012) -
<https://soundcloud.com/flora-holderbaum/lo-ve-lo-pequeno-poema-tern>
33. Flora Holderbaum: *Ao passo que...O corpo do EsPaço* (2013) -
<https://soundcloud.com/lilian-nakahodo/passo-final>
34. Flora Holderbaum: *Poço Barthesiano ou Onda de Stylo Ga(l)go* (2014)-
<https://soundcloud.com/flora-holderbaum/po-o-barthesiano-ou-onda-de>

Sumário

Introdução.....	11
Miniatura do Percorso Sonoro-Textual: A Voz-Música na Poética ISSP	11
Abordagem Poética - Cartografia dos agenciamentos poético-sonoros	25
Cartografia dos Agenciamentos: micropolítica da ISPP	28
1. A Voz Poética: voz maquinada entre escrita, oralidade e vocalidade	33
1.1 A Voz entre Oralidade e Escrita.....	33
1.2 A Voz da Poesia	37
1.3 A Voz em Performance	41
1.4 A Voz Maquinada	44
2. A Voz Poética entre som, palavra, corpo e outros meios	53
3. Intermídia e Agenciamento na Criação Poético-Sonora.....	80
3.1 Intermídia.....	80
3.2 Agenciamento.....	92
3.3 Teorias da enunciação- Breve panorama através de Mil Platôs	96
3.4 A enunciação na criação sonora através de Trevor Wishart.....	100
4. A Voz Música num Cromatismo Generalizado.....	103
4.1 Cromatismo Generalizado como Variação Contínua.....	107
4.2 A Enunciação da Voz-Música no Processo Composicional	111
Demetrio Stratos e a Voz-Música.....	120
Duas obras de Dieter Schnebel.....	123
Carmelo Bene e a Variação contínua: Ator- Menor, Língua-menor, Teatro Menor.....	124
Duas composições minhas:.....	126
Ao passo que...Corpo do EsPaço.....	126
Poço Barthesiano ou Onda de Stylo Ga(l)Go.....	128
Con-siderações sobre a voz-musicosmos.....	131
Referências:	135

Introdução

Miniatura do Percurso Sonoro-Textual: A Voz-Música na Poética ISSP

Neste trabalho, exponho as investigações feitas sobre o que denominei inicialmente de *poética*¹ *intermídia som-palavra-performance (ISPP)*, dentro de um *corpus* de obras do século XX e XXI, e na minha própria criação. Para tanto, realizei o levantamento, análise e mapeamento de textos, obras, catálogos, entre outras fontes, a fim intervir este material sonoro e bibliográfico com as indagações da minha própria produção criativa, e verificar que elementos e conceitos emergiam a partir deste diálogo. Assim, esta dissertação tomou como base esses dois meios que se relacionam: pesquisa teórica (bibliográfica, sonora, histórica, filosófica, conceitual) e pesquisa prática (experimentação sonora com poesia, palavras, performance, processamento digital de sons do cotidiano, do violino e da voz).

O escopo que envolve a poética ISPP dialoga com a poesia, a composição, a experimentação com a performance vocal e do corpo, além de diferentes meios de difusão, técnicas e suportes: o microfone, o estúdio de gravação, os sons do cotidiano e os sons eletroacústicos, o rádio, etc. Entretanto, no decorrer do processo de escrita, uma revisão bibliográfica, e a própria composição dos trabalhos artísticos, apontaram a presença de questionamentos sobre a voz, nas suas diversas instâncias, e indicaram-na como uma espécie ângulo axial, poético e material, em meio aos universos a que nos remetemos. Percebi assim, a necessidade de trabalhar a voz enquanto material e conceito, para a exploração de um procedimento criativo intermídia, ou poética ISPP.

As obras que selecionamos explicitam um processo poético-sonoro que, via de regra, se convencionou chamar de *Poesia Sonora*², nome que percebemos mostrar-se heterogêneo,

¹ *Poética* pode ser entendida aqui no seu sentido mais amplo: provindo do verbo *poien*, que significa *fazer* ou *fabricar*, poética é o estudo de uma obra a ser feita e, neste caso, remete à criação artística; mas também pode ser tomada de acordo com a concepção relativa aos estudos da *poesia*, ou “função poética”, oferecida de acordo com Roman Jakobson: “a função lingüística na qual o enfoque recai sobre a mensagem”. (Cf. JAKOBSON, 1995, p.127-128). No entanto, o autor salienta - e isto vem ao encontro desta proposta intermídia - que o estudo da poesia não se limitaria a esta função e que, além disso, o estudo da poética deve ultrapassar os limites da poesia e da linguagem verbal, numa esfera em que a linguagem compartilha propriedades com outros sistemas de signos, através de traços *pansemióticos*: “Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas à toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral.” (Ibidem, p. 119).

² O termo *Poesia Sonora* foi cunhado por Henry Chopin na década de 50. Ele o utilizou para designar suas experimentações com voz e sons eletronicamente manipulados, em parceria com os músicos que compunham

dimensionado em diferentes âmbitos, gêneros artísticos, autores e compositores. Além disso, abordaremos obras que não foram criadas como *Poesia Sonora*, mas que podem ser perfeitamente investigadas sob aspectos de uma poética ISPP.

Quanto ao contexto, optamos por nos orientar num território ligado às experimentações com a voz poética no século XX. Esta prática será apontada inicialmente dentro das criações em poesia experimental, na exploração da imprensa através da tipografia dos poemas vanguardistas, dadaístas, futuristas italianos e russos, e em alguns trabalhos de *Poesia Fonética*, *Letrismo*, *Text-sound*, *Poesia Sonora*, além de outras variações dessa voz, em contato com a Música Experimental e a Música Concreta. Levantamos algumas vertentes poético-sonoras relacionadas à ISPP, tais como ruidismo fonético, ultraletrismo, text-sound-composition, audiopoesia, verpofonia, música vocal concreta, poesia concreta sonora, event-scores (partitura-evento), entre muitos outros que exporemos ao longo do trabalho e em especial no segundo capítulo.

Abordaremos, ao longo do texto, obras de artistas como Fortunato Depero, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, François Dufrêne e Bernard Heidsiek. Do pós-guerra até a atualidade, observamos poetas que compuseram e também escreveram sobre estas práticas, como Dimtry Bulatov, Jean-Yves Bosseur, Henri Chopin, Enzo Minarelli, Richard Konstelnetz, Philadelpho Menezes e Demetrio Stratos. Dois artistas ligados ao teatro são de grande importância: Antoin Artaud e Carmelo Bene. Também indicamos os processos de artistas e compositores ligados ao grupo Fluxus, como John Cage (em suas leituras e conferências), Dick Higgins e George Brecht, e ainda alguns trabalhos vocais dos compositores George Aperghiz, Luciano Berio, Dieter Schnebel e Trevor Wishart.

As trocas e conversações entre o aporte conceitual, as obras e artistas e o meu próprio trabalho de criação, orientaram a articulação e a forma deste texto. Questionamentos a partir da minha própria produção poético-sonora e a atual interação entre prática e reflexão, vieram deslindar e burilar a questão interventora, bem como questões gravitantes, dispostas ao longo do trabalho: *Como pensar, inventar e cartografar a composição musical enquanto um procedimento poético intermídia-som-palavra-performance?*

Materiais e Conceitos:

A voz poética como “dispositivo de vocalidades”

As respostas à questão colocada, ou melhor dizendo, as novas perguntas que se seguiram à ela, estão dispostas ao longo do percurso textual, e se revelaram em torno dos elementos que acusam “passar entre” a poesia e a música: o som da palavra e a performance do corpo, a questão da oralidade e da escrita, a idéia de vocalidade. Mas nos deparamos em especial, com a possibilidade de cartografar as “instâncias” que a voz gera, no universo da boca e do corpo, quando lidamos com a poesia. Esta poética da voz perpassa dimensões concretas do corpo, pertencentes ao aparato vocal individual, mas também instâncias incorpóreas, articulações de ordem social, política e artística, próprias das interações da fala e da comunicação humana, em todo seu colorido.

Propondo um estudo dentro desta complexidade do universo vocal, Paul Zumthor, em seu livro *Introdução à Poesia Oral* (2010, p.31), articula os modos de investigação dessa voz, entremeando os estudos da oralidade e da escrita, os atos de fala³, os elementos não lingüísticos da expressão, quinésica e proxêmica, bem como dos jogos de força que se estabelecem sobre as disposições de um interlocutor, tão estudados pelos lingüistas do discurso. É sobre este arcabouço que Zumthor diz articular sua reflexão sobre *performance*⁴, enquanto condição de mensagem poética transmitida e percebida, que confronta locutor e destinatário, redefinindo os eixos da comunicação social, da situação e da tradição.

A idéia de poesia oral descrita por Zumthor é interseccionada então, neste texto, com a idéia da pragmática da língua, proposta por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs-Postulados de Linguística* (1995b), a partir de um entendimento do uso da língua como acionador das

³ *Atos de fala* são tudo aquilo que se faz enquanto se diz algo, as situações e os aspectos implícitos ou transformações incorpóreas da língua, como comandar, interceder, perguntar, submeter, julgar, etc. São as partes contextuais do enunciado dentro da enunciação, que é situacional e histórica. Quando se diz “eu juro”, este enunciado toma conotações enunciativas diversas, dependendo do contexto, do uso e situação, seja quando se diz para um pai, um júri, para o namorado, o amigo ou o professor. Todas as frases “eu juro” não são o mesmo enunciado, nem a mesma situação de corpo, tampouco a mesma transformação incorpórea. “A transformação se refere aos corpos, mas ela é incorpórea, interior à enunciação.” (1995, p. 22). Estas funções ou transformações coextensivas da língua não seriam, de acordo com Deleuze e Guattari, funções exteriores à ela, mas funções imanentes do discurso, funções internas dos enunciados que determinam todo o decorrer de um diálogo, necessariamente ‘em contexto’. Como afirmam: “Existem variáveis de expressão que colocam a língua em relação com o fora, mas precisamente porque elas são imanentes à língua. (Ibidem)

⁴ Na perspectiva de Zumthor, o corpo do poeta se torna um elemento de relevância na expressão da poesia. Ele é um meio que carrega a pronúncia da voz com uma presença, concretizando o poema: “A *performance* é a materialização (a *concretização*) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais”. (ZUMTHOR, 2005, p 55)

múltiplas dimensões do enunciado, proposto sob o procedimento de um *agenciamento coletivo de enunciação*, que seria a operação de fazer o enunciado passar por todas as suas variáveis: sintáticas, semânticas, prosódicas, sonoras, fáticas, etc; um procedimento de variação contínua sobre a língua. A Voz-Música, uma possível “modalidade” heterogênea do estudo da enunciação, “teria podido conduzir para outra direção não somente a fonética e a prosódia, mas toda a linguística”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 42). Retorno a estes pontos ainda nesta seção.

Não como simples paralelismo entre poesia e música⁵, nossa proposta parece articular-se pela intercessão de elementos da música, da poesia e da performance, através do aparato humano de enunciação⁶ - elocução: a voz. Propomos, portanto, pensar a composição musical enquanto poética que intermedeia a palavra, o corpo e o som, encontrando no conceito de *voz-música*, oferecido por Deleuze e Guattari (1995b), um ângulo axial entre as diversas instâncias verbais que a voz pode articular e que podem ser operadas, em seus aspectos expressivos, gestuais, fonéticos e paralinguísticos, em procedimentos criativos que envolvem eventos sonoros, vocais e performáticos.

Sugerimos assim, trabalhar com a experimentação da pronúncia e performance da fala poética de forma similar como quem trabalha com um material musical e, além disso, como um material que cria continuidade e atravessamento entre variados âmbitos artísticos, gerando procedimentos intermídia. Assim, talvez possamos pensar numa abordagem sobre “dispositivos de vocalidades” da poesia oral e sonora, com o intuito de criar, a partir do campo de modalidades que gravita em torno da oralidade, um aporte conceitual para a criação poético-sonora. Sob este viés, a oralidade põe em jogo paradigmas entre o escrito e o sonoro, entre som e significado, entre corpo e poesia, entre linguagem e contexto social, apontando a *voz* como agente mediador destas instâncias, em pleno trânsito de aspectos concretos e metafóricos do enunciado poético.

⁵ Não desejamos traçar um paralelo ou analogia entre parâmetros modais, mas destacar ou mapear um campo onde estas modalidades não possuem propriedades definidas, mas intercessionadas: “Ainda aqui, objetiva-se que música não é uma linguagem, os componentes do som não são traços pertinentes da língua, não existe correspondência entre os dois. Mas não invocamos correspondência alguma, não cessamos de pedir que se deixe em aberto o que está em questão, e que se recuse toda distinção pressuposta. Antes de tudo, a distinção língua-fala foi feita para colocar fora da linguagem todos os tipos de variáveis que trabalham a expressão ou a enunciação. Jean-Jacques Rousseau propunha, ao contrário, uma relação Voz-Música, que teria podido conduzir para uma outra direção não somente a fonética e a prosódia, mas toda a linguística.”(DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 42).

⁶ De forma muito resumida, podemos dizer que o estudo dos enunciados e das enunciações resgata a análise do discurso verbal em relação às situações que o engendram, aos usos concretos da língua dentro da vida, revelando uma fronteira indiscernível entre a vida e o aspecto de elocução dos enunciados. Assim, o contexto de uma enunciação verbal interage necessariamente com a situação extraverbal que, portanto, não age fora do enunciado, mas o integra como estrutura significativa de sua constituição (Voloshnov, op Cit, p. 5). Abordamos estes termos no capítulo 3.

Pretendemos assim, elaborar uma abordagem estética e filosófica sobre essa *intermídia* ou *agenciamento* composicional *entre som, corpo e palavra*. Inicialmente, apresentávamos os conceitos de *intermídia* e *agenciamento* no primeiro capítulo, mas com o adensamento sobre o conceito de “voz”, as noções de *intermídia* e de *agenciamento* foram realocadas para o terceiro capítulo. Esta nova disposição também leva em conta a conexão do *agenciamento intermedial* com o conceito de *Voz-Música* pois, na filosofia de Deleuze e Guattari, há um campo semântico intrincado que engloba a todos eles. Assim, achei interessante acoplar em sequência o capítulo três, sobre a *intermídia* e o *agenciamento*, com a *Voz-Música e os procedimentos composicionais*, no quarto capítulo.

Faço a seguir uma introdução destes conceitos, no intuito de deixar o leitor informado para o primeiro e segundo capítulos, onde abordo respectivamente os paradigmas da voz poética, e os contextos onde ela atuou e atua.

Intermídia

O conceito de *intermídia* pode servir de liame entre os processos de criação, a partir das concepções de Claus Clüver, Dick Higgins, Philadelpho Menezes, Marshal MacLuhan, Irina Rajewsky, Juliane Sumich e Samuel Talor Coleridge. O termo *Intermídia* gera uma discussão que gravita em torno das práticas artísticas contemporâneas que estariam entre dois ou mais campos de saber. Também diz respeito à fusão ou intercessão de:

meios físicos ou técnicos, substâncias, instrumentos ou aparelhos utilizados na reprodução de um signo em qualquer mídia: o corpo humano, a tinta, o pincel, tela, mármore, madeira, máquina fotográfica, televisor, piano, flauta, voz; máquina de escrever, gravador, computador, papel, tecidos, palco, luz, etc. (Clüver 2007, 17).

Um aspecto importante dessa abordagem é a reconceituação do que é mídia e do que é arte, exercício que colocou em questão a concepção de mídia no seu aspecto mais amplo: *mídia* pode ser uma performance, um gesto, tanto quanto a TV ou os chamados “mass mídia”. Claus Clüver argumenta que foi justamente essa confusão que desencadeou uma reconceituação do termo *mídia* em relação às artes, pondo em discussão o conceito de *intermídia*. Quando Marcel Duchamp se apropriou de elementos do cotidiano (idéias, ações, xadrez, urinol) como objetos de arte, inteseccionou o conceito de *meio* com o conceito de *arte*. Essa apropriação teria acontecido também na formulação da Música Concreta e Eletroacústica, a partir da aparelhagem sonora com o advento do gravador, o que possibilitou o tratamento composicional direto sobre a matriz sonora, em fita magnética. Houve assim uma reconceituação do que é objeto de arte, especificamente em relação ao som musical, e

uma inclusão de elementos antes excluídos da arte e da música, como objetos e sons do cotidiano, o silêncio, o ruído, a fala, trajetos, experiências, vivências, processo que evidenciou novos meios e novas formas lidar com os sons e materiais corriqueiros.

Desta forma, além do cruzamento entre campos de saber e entre mídia e arte, intermídia passou a designar a interface arte-vida, proposta que estava presente na concepção do grupo FLUXUS⁷. É um conceito abordado por Dick Higgins em seu ensaio *Intermídia* (2007), bem como em seu diagrama *Intermedia Chart* (1995). O fluxartista relaciona a *Intermídia* com procedimentos artísticos que transitam entre dois ou mais meios, gerando uma *fusão conceitual*. Para Higgins, a compartimentalização entre belas artes, artes do tempo, artes literárias, artes cênicas, etc., não dá mais conta dos novos trabalhos. Haveria um *Dilúvio da Grande Arte*, idéia que consta como um dos doze preceitos listados no manifesto do grupo Fluxus.

Intermídia como Agenciamento

A intermídia interviria também entre os conceitos que se apresentaram relevantes nesta discussão, pois, a partir da investigação sobre os procedimentos intermidiais, descortinamos a noção de *agenciamento*, de acordo com os escritos de Juliane Sumich, que escreve sobre a intermidia como o “*agenciamento* de afectos entre as forças opostas de quaisquer meios” (SUMICH, 2007, p. 3, *grifo nosso*). Isto nos coloca em contato com as noções de *agenciamento* e de *afecto*, como dialogados entre os escritos conjuntos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, (1995a e 1995b), bem como nos volumes entre Deleuze e Claire Parnet, em *Diálogos* (1998), e entre Guattari e Sueli Rolnyk, em *Micropolítica-Catografias do Desejo* (1986). Este último livro serviu de base para formulação da abordagem metodológica desta pesquisa, implicando uma *cartografia* do texto dissertativo sobre a criação ISPP, descrita na seção *Cartografia dos agenciamentos sonoro-poéticos*.

Percebemos, durante o percurso da pesquisa, que o *agenciamento*⁸ constitui-se e desfaz-se incessantemente na filosofia de Deleuze e Guattari, a partir de um espectro

⁷ “Estruturado ao redor da figura de George Maciunas, artista lituano radicado nos Estados Unidos, o Fluxus contou com a participação de Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Ben Vautier e Wolf Vostell, entre outros. Desenvolveu uma atuação social e política radical, que contestava a arte como instituição por meio de performances, filmes e publicações (contando como editora própria, a Editora Fluxus). O termo ‘Fluxus’ foi originalmente criado por Maciunas para ser o título de uma revista que teria como objetivo publicar textos de artistas de vanguarda. A lógica da publicação e disseminação de conteúdos para além da ‘cultura séria’ esclarece muito de seu espírito. Todavia, Fluxus passou a designar uma série de performances organizadas por Maciunas e outros artistas na Europa.” (FREIRE, op. Cit., p.14-15).

⁸ “Em primeiro lugar, há, em um agenciamento, como que duas faces ou, ao menos, duas cabeças. *Estados de coisas*, estados de corpos (os corpos se penetram, se misturam, se transmitem afetos); mas também *enunciados*, regimes de

conceitual múltiplo. Em seus desdobramentos, o agenciamento se articula como *agenciamento maquínico de afectos*⁹ e de desejo, em *agenciamento de enunciação*, e se articula também em um *agenciamento coletivo* sob uma discussão política e social, que aborda os processos *micropolíticos de singularização*¹⁰ e individuação, como colocaram Guattari e Rolnik (1986). Cada uma dessas noções será implicada no momento adequado, embora elas se interseccionem neste trabalho, causando transversalidades, deslizamentos, penetrações, esquecimentos e também descobertas de sons e poesia.

De forma sucinta, o conceito de *agenciamento* articularia os processos entre os elementos do mundo material dos *corpos*, com seus agregados de *conteúdo*, e as dimensões ou transformações incorpóreas dos *enunciados*, suas relações de *expressão*. Todavia, o agenciamento não seria dual, mas tetravalente: num eixo horizontal haveria mistura de corpos, constituindo um *agenciamento maquínico*; por outro lado, haveria uma mistura de atos imanentes, enunciados, expressões, transformações incorpóreas, ou *agenciamentos coletivos de enunciação*. Noutro eixo, vertical, teríamos os processos de territorialização que estabilizam o agenciamento e de desterritorialização, que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31).

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por outro lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, misturas de corpos reagindo uns sobre os outros, por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados *territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de *desterritorialização* que o arrebatam (*Ibidem*).

Assim, o *agenciamento de enunciação* envolve os aspectos incorpóreos ou atos imanentes¹¹ do enunciado; o *agenciamento maquínico de desejo* remete aos processos de

enunciados: os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, um novo estilo para novos gestos (os emblemas que individualizam o cavaleiro, as fórmulas de juramentos, o sistema das “declarações”, e mesmo de amor etc.)” (DELEUZE, PARNET, 1998, p.58,59).

⁹ “O afecto é a habilidade de afetar e ser afetado. É uma intensidade pré-pessoal correspondente à passagem de um estado experimental do corpo para outro e implicando um aumento ou diminuição na capacidade daquele corpo para agir.” (MASSUMI, 1993, xvi, *apud* SUMICH, 2007, p. 4, trad.nossa). Cf. Cap. 3.

¹⁰ O termo *singularização* designa os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc. Guattari chama a atenção para a importância política desses processos, entre os quais se situariam os movimentos sociais e as minorias, nos seus movimentos de revolução molecular. Outros termos designam os mesmos movimentos: autonomização, minorização, etc. (ROLNIK; GUATTARI, p. 45).

¹¹ Deleuze e Guattari relacionam o agenciamento com os “atos imanentes à linguagem”: “Parece que esses atos se definem melhor pelo conjunto das transformações incorpóreas em curso em uma sociedade dada, e que se atribuem aos corpos dessa sociedade. Podemos dar à palavra “corpo” o sentido mais geral (existem corpos morais, as almas são corpos, etc); devemos, entretanto distinguir as ações e as paixões [como intensidades] que afetam esses corpos, e

intercessão intermídia entre os corpos e materiais de sentido (som, cor, corpo, voz, fala, aqui relacionados aos processos artísticos). Já o agenciamento como *singularização* nos serve como paradigma metodológico dentro do âmbito da pesquisa que lida com intervenções criativas, como veremos na sessão *Abordagem Poiética*. Nesta variável do agenciamento, há implicância direta na própria abordagem constitutiva deste trabalho, que procede por uma *cartografia dissertativa* sobre processos criativos. Entretanto, todos estes agenciamentos são ora arrebatados, numa *desterritorialização* que os confunde e atravessa, ora *reterritorializados*, num módulo que os estabiliza e preserva, dentro do processo complexo que é compor e observar um dispositivo artístico, vocal e poético, em relação intermedial com o procedimento textual de uma dissertação.

Em termos operacionais, o procedimento de um *agenciamento coletivo de enunciação* seria colocar em variação contínua as múltiplas dimensões do enunciado. Para Deleuze e Guattari, colocar em variação contínua seria “fazer passar o enunciado por todas as variáveis¹² –fonológicas, sintáticas, semânticas, prosódicas- que podem afetá-lo no mais breve instante de tempo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 40). O *agenciamento* articularia então estas instâncias musicais, lingüísticas, vocais, semânticas, situacionais e verbais, do enunciado. O estudo desse procedimento não aconteceria pela apreensão da língua como código de um sistema homogêneo (lingüística) com seus subsistemas (gramática, semântica, fonologia, etc.), mas segundo a relação Voz-Música, termo o qual nos apropriamos para abordar o material experimental que gravita entre a poesia, o corpo e o som: daí a Voz-Música na ISPP.

A Voz-Música

O aspecto da voz marca um momento específico do texto de Mil Platôs (1995b), no qual os autores realizam uma crítica aos postulados da lingüística, buscando na música e na voz, os meios e conceitos para tal, e apropriando-se destes elementos de diferentes maneiras, ao longo do texto. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 36, apud LIMA, 2013, p. 58). Como

os atos, que são apenas seus atributos não corpóreos, ou que são “o expresso” de um enunciado. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.18-9). Isto será debatido no capítulo 3.

¹² “As variáveis de uma língua são como posições ou pontos de vista sobre um movimento de pensamento, um dinamismo, uma linha. Cada variável passa e repassa por posições diversas sobre uma linha de modulação particular: daí o estilo que caminha sempre por repetição-progressão. Passerone analisa três casos decisivos na literatura francesa: a linha-dobra de Mallarmé, a linha desdobrada de Claudel, a linha vibratória e rodopiante de Artaud. Mais geralmente, dir-se-ia que o estilo tensiona a língua, ele aciona aí tensores que tendem a limites. É que a linha ou o movimento de pensamento são exatamente, em cada caso, como o limite de todas as posições das variáveis consideradas.” (DELEUZE, Uma nova estilística, Prefácio de La linea astratta-pragmatica dello stile, de PASSERONE, G., in: Deleuze para as Férias, 1990, p. 25, disponível em: http://www.filozar.com.br/filosoficos/Deleuze/deleuze_v%C3%A1rios.pdf).

exemplos dessa voz-música, Deleuze nos oferece a obra *Visage*¹³, de Luciano Berio, e *Glossolalia*¹⁴, de Dieter Schnebel. Também citam a técnica do *sprechgesang*¹⁵, que abandona a altura definida das notas, as técnicas de respiração circular, as técnicas de ressonância da voz, o *parlando*¹⁶ e as multifonias.

Esta *voz-música* seria (na apropriação do termo em nosso trabalho) o material extraído do enunciado em variação contínua, em seus diversos planos: o sonoro, o fonético, o sintático, o performático, o conceitual, o concreto, o eletrônico, entre outros. Faria parte de um movimento de desestabilização das constantes e invariáveis das disciplinas envolvidas, seus pressupostos de base ou fundamentos dominantes, movimento chamado por Deleuze e Guattari de ***cromatismo generalizado***:

Eis o que queríamos dizer:...Colocar em variação contínua quaisquer elementos é uma operação que talvez faça surgir novas distinções, mas não reconhecendo qualquer de seus procedimentos como adquirido, não atribuindo a si mesma nenhum destes previamente. Ao contrário, essa operação refere-se, em princípio, simultaneamente à voz, à fala, à língua, à música (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.43-44).

Em contato com estas noções, percebemos estes conceitos (agenciamento, enunciado-enunciação, língua, fala, voz-música, cromatismo generalizado) como viabilizadores de uma poética intermídia, no diálogo que eles estabelecem com as obras pesquisadas e criadas. Esta proposta avança então no intuito de construir um agenciamento entre variados campos de ação, em função de uma composição artística; de construir um contínuo ou passagem entre a música, a linguagem, a escrita, a voz, a performance e a filosofia, sem a pretensão de representar nenhum desses campos, mas justamente, apontar os deslizamentos de cada área, o caráter de dissolução das modalidades.

¹³ Disponível em: **Som 1.** <http://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM>

¹⁴ Disponível em: **Som 2.** <https://soundcloud.com/maulwerker/sets/dieter-schnebel-glossolalie-61>

¹⁵ Técnica do “canto-falado”, criada por Arnold Schoenberg e aplicada em sua obra *Pierrot Lunaire* (1912). Segundo Campos (1998, p. 41), o canto-falado “[...] fica numa zona intermediária entre o canto e a fala. Na introdução que escreveu para a partitura, Schoenberg frisa que a melodia correspondente à voz não deve ser cantada. A intérprete deve manter estritamente o ritmo, como se cantasse, mas não deve cantar as notas da melodia (assinaladas com uma cruz [...]): ‘a voz deve cantar a altura, mas abandoná-la imediatamente, subindo ou descendo’.”

¹⁶ Os autores ressaltam estudos etnomusicológicos sobre casos de configurações vocais extraordinárias, em povos como os Daomé: “onde, ora uma primeira parte diatônica vocal dá lugar a uma descida cromática em língua secreta, deslizando de um som a outro de forma contínua, modulando um continuum sonoro em intervalos cada vez menores, até alcançar um parlando cujos intervalos param; ora é a parte diatônica que se encontra ela mesma transposta segundo os níveis cromáticos de uma arquitetura em plataformas, sendo o canto às vezes interrompido pelo parlando, uma simples conversa sem altura definida.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995b, p. 43). Nota do autor: Cf. Gilbert Rouget, “*Un cromatisme africain*” (1961).

A Voz-Música no Processo Criativo

Articulamos este campo conceitual e contextual à proposta composicional de Trevor Wishart (1996). O compositor enfoca a enunciação enquanto potencialidade para a criação sonora, em seu livro *On Sonic Art* (1996), no qual oferece um capítulo denso sobre o termo “Utterance”¹⁷. O estudo das possibilidades da enunciação vocal revelaria uma nova classe de objetos fonêmicos, possibilidades vocálicas, tipos de motivos timbrais¹⁸ de pronúncia em eventos texturais da voz, não mais baseados numa grade¹⁹ bidimensional de alturas e durações (chamada por ele de *lattice sonics* ou, como traduzimos, *grade sonora*), mas no que o autor chama de *contínuum sonoro* (de duração, timbre, alturas e dinâmicas, incluindo aí outros aspectos sônicos possíveis).

O compositor traça uma nova forma de perceber e notar os sons, dentro de uma concepção de criação que inclui objetos sonoros livres da grade sônica (*sonic lattice*), incluindo aí objetos de morfologia dinâmica e complexa²⁰. Essa perspectiva assinala uma concepção dos objetos sonoros como eventos sonoros ou *gestalts*, que se configuram como objetos de morfologia dinâmica, compreendidos apenas em sua totalidade e enquanto processos de mudança contínua, mais do que sob suas propriedades naturais individuais (WISHART, p. 93-94). O autor desenvolve um processo de notação do *contínuum*, através da prática vocal e instrumental estendidas, com o intuito de lidar com tais objetos acústicos instáveis²¹.

¹⁷Percebemos que há um jogo de significações perante o termo em inglês em sua relação com a tradução para o português, que transitaria entre “elocução” e “enunciação”, dependendo do contexto em que o termo for usado. Abordamos brevemente a noção de enunciado e enunciação no capítulo 3.

¹⁸ Segundo Wishart, no fluxo da fala existem transformações entre formantes e turbulências ruidosas, entrando e saindo umas das outras: “O fluxo da fala é então um exemplo arquetípico de complexidade envolvendo morfologia timbral.” (Wishart, 1996, p.288).

¹⁹ O compositor invoca o termo *grade sônica*, ou *treliça sônica* para referir às teorias musicais convencionais, que lidam com a organização de alturas em séries finitas, ritmos que utilizam notação por somativa proporcional e comumente em *tempi* fixo, além de conjuntos de instrumentos agrupados em classes de timbres bem diferenciadas. (1996, p.2) Explicamos em detalhes estes aspectos no quarto capítulo.

²⁰ Sons complexos ou multiplexos seriam aqueles nos quais todos ou quase todos os componenets, tais como altura, timbre, articulação, se encontram em estado de variação.

²¹ Wishart oferece o exemplo de uma partitura com utilização de símbolos fonéticos das consonantes baseadas em ruído (s, f, h), para indicar vários aspectos de um campo sonoro em mutação constante, bem como um *contínuum* de espectro ruidoso de consonantes. Seguindo a indicação de símbolos gráficos diversos, a fim de aplicar procedimentos de sobre esses objetos, podemos fazê-los passar através de quaisquer pontos do *contínuum*, por processos de transformação, dinâmica e articulação.

Para Wishart, a arte sonora²² baseada na articulação das características timbrísticas, dinâmicas e texturais da morfologia dos sons vocais, pode ser tão sutil quanto qualquer sonoridade baseada na *grade de alturas* do sistema tonal. Podemos, por exemplo, explorar os aspectos da articulação paralinguística²³ dos objetos sonoros: tal paralinguagem pode ser baseada nos estados fisiológicos, expressões gestuais, atos de fala ou convenções lingüísticas. Entraríamos aqui no campo de uma “poesia fonética livre.” (WISHART, 1996, p 285). Também podemos estender o repertório desses sons da voz pelo uso de ressonâncias externas, bem com explorar a esfera da sintaxe e da semântica, etc. (Ibidem).

As implicações da enunciação da voz humana são multidimensionais. O biológico, o paralinguístico, lingüístico, mimético e musical podem todos estar presentes em uma enunciação. Na arte sônica nós iremos estruturar esse material a fim de focarmos sobre um ou diversos aspectos desse incrível universo de sons. Embora o arquétipo dos instrumentos musicais tonalizados, modelados na imagem de uma teoria das alturas, tenha sido o foco dominante do pensamento musical no Ocidente por pelo menos 300 anos, nesse momento de tecnologia tremenda e mudança musical, não pode haver dúvida de que nós ainda retornaremos para a voz humana como nossa inspiração já que “a voz é o instrumento original” (WISHART, 1996, 285-286, *trad. nossa*).

Tentaremos indicar como o *agenciamento coletivo de enunciação*, a *voz-música* e o *cromatismo generalizado* teriam um paralelo interessante com as colocações de Wishart, sobre os estudos do repertório sonoro da enunciação. Para Deleuze, essa variação se daria como passagem entre todas as partes da língua, num *agenciamento coletivo de enunciação*, explorado aqui como material da *Voz-Música*; para Wishart, essas dimensões do enunciado gerariam módulos para a exploração vocal sob a perspectiva de um *continuum*, proposta que aborda os elementos dos eventos sonoros (altura, duração, dinâmica, articulação, timbre) sob constante variação e transformação. Soma-se a isso a ênfase dada por ambos ao aparato corporal envolvido na enunciação, a *voz*, e à própria *enunciação* como matéria prima para variação criativa. A partir de Deleuze, essa voz-música se dá como agenciamento em um *continuum* entre todas as partes da língua, gerando um material experimental ou voz-maquinada; em Wishart, essas dimensões do enunciado revelam um potencial para a

²² Para Wishart (1996, p. 4), a arte sônica inclui música e música eletroacústica. Ao mesmo tempo, ela vai atravessar áreas que foram categorizadas diversamente como *text-sound* e *sound-effects*. Todavia, o foco será sobre a estrutura e estruturação dos sons propriamente. Para o compositor, não existe mais forma de fazer distinção entre essas áreas e ele sugere a arte sônica como forma de organizar eventos sonoros no tempo. Isso, no entanto, seria meramente uma ficção conveniente para aqueles que não ousam encarar o uso da palavra *música* de forma estendida.

²³ O signo, a palavra e em especial a palavra escrita, não transmitem o conteúdo total da enunciação, em suas dimensões não verbais: emocionais, sociais, implícitas. Estas outras dimensões da elocução são chamadas de *elementos paralinguísticos*: são aqueles que a escrita não pode transcrever, são os atos de fala, ou pressupostos implícitos do enunciado: a expressão, o contexto, o gesto, a quinésica e a proxêmica, etc.

exploração sonora fora do sistema da grade tonal de alturas e durações, gerando toda uma classe de *objetos fonêmicos* de dinâmica complexa.

Os aspectos da *enunciação*, mais especificamente da pronúncia da voz humana, em suas regiões vocálicas de expressão e aplicação sonora, gerariam assim materiais sonoros interessantíssimos, uma espécie de música entre os ruídos, gestos e formantes²⁴ da fala. Tais dimensões vocálicas serviriam como módulos expressivos, texturais e timbrais para a composição (não necessariamente vocal), aqui intrinsecamente conectada com o universo da vocalidade e da performance.

Sobre estes diferentes tratamentos da voz de uma poesia que se entende tanto sonora, corporal, física e socialmente, percebemos a recorrência de um trabalho vocal necessariamente interpenetrado pelas diferentes dimensões que a enunciação estabelece: entre as ordens poética, política, social, individual, performativa, prosódica, fática, semântica, sígnica, entre outras. Esta noção de diferentes “instância verbais”²⁵ pode ser um dispositivo criador para o poeta sonoro, na medida em que o material que ele utiliza para compor, provém justamente destas dimensões, as quais intermedeiam o mundo concreto, a presença de sua voz e sua poética. Nosso objetivo é perceber e “manusear” essas dimensões ou instâncias do enunciado poético enquanto material composicional intermídia, em obras que utilizam a fala, a interação fala-canto, poesia falada, ruídos, situações do discurso, e entender como estes aspectos são potencialmente ricos na experimentação de gestos vocais complexos. Estes componentes, mais a variante do corpo em performance, e a manipulação desses sons em áudio digital, softwares de edição e mixagem, apresentam um farto campo de experimentação ao poeta-músico que lida com sons e palavras.

²⁴ Os sons produzidos pelo trato vocal não possuem apenas frequências fundamentais, mas também formantes, áreas de frequência dentro do espectro sonoro onde a energia é concentrada. (WISHART, 1996, p. 266). Formante é um pico de intensidade. Na fala, é determinado pelo processo de filtragem da ressonância que se produz no trato vocal pelos articuladores, como língua, formato da abertura bucal, entre outros. O primeiro formante se relaciona com a abertura vocal e sua relação com as ondas estacionárias que vibram verticalmente na cavidade. O segundo se relaciona com a direção horizontal do som, que dizer, se a ressonância é anterior, central ou posterior.

²⁵ Foi Marcel Duchamp quem lançou a possibilidade de articulação entre as “regiões verbais” e o mundo dos objetos dentro da arte, através de seus Ready-mades. Duchamp intervinha os seus objetos com títulos compostos por jogos de palavras, conduzindo o artista a uma região verbal de produção de sentidos, onde o título é fundamental, “e a obra é uma mistura entre escrita e imagem, não apenas visual, mas conceitual, no sentido de fazer pensar, de estremecer o óbvio, daí fazer vigorar um enigma que perpassa a obra de Duchamp.” (PESCUMA, blog, 2013).

Resumo do Percurso Sonoro-Textual:

Abordagem Poiética:

Antes de tudo, descreverei a abordagem metodológica que permeou o processo de escrita dentro de uma linha de pesquisa em criação artística. Esta pesquisa se configurou como exploratória, tendo sido construída em movimentos de emissão e retorno entre criação e reflexão, num processo de cartografia dos agenciamentos poético-sonoros.

1º Capítulo: A voz poética da enunciação: voz maquinada entre escrit(ur)a, oralidade e vocalidade

Início apresentando a noção de voz poética, segundo o cruzamento das leituras sobre a voz em Paul Zumthor, Octávio Paz, Douglas Kahn, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Entram em jogo questões circundantes à voz poética, como a *enunciação*, a relação *oralidade* e a *escrita*; a *vocalidade*, a *escritura*; o *corpo*, a *voz em performance*, a *voz desossada* ou *voz-sem-órgãos*, experienciada através do registro midiático, e assim, a noção de *voz maquinada*.

2º Capítulo: Voz Poética entre Som e Palavra

Pretendo realizar uma contextualização sobre as transformações criativas que se deram *entre o som, a palavra e a performance*, no século XX. Isto será proposto através da audição de obras inseridas na panorâmica das vanguardas fonéticas, da poesia sonora, da música eletroacústica e experimental e da performance.

3º Capítulo: Segundo Capítulo: Intermídia e Agenciamento na Criação Poético – Sonora

Neste capítulo, abordo o conceito de *Intermídia*, discutido de acordo com Dick Higgins, Claus Clüver e Juliane Sumich, entre outros autores. O termo *Intermídia* gera uma discussão que gravita em torno das práticas artísticas contemporâneas que estariam entre dois ou mais campos de saber. Discorreremos também sobre a intermídia como inteseção dos conceitos de *mídia* versus *arte* e entre arte e vida. Juliane Sumich parte da idéia de um cruzamento entre o pensamento de Dick Higgins e Samuel Taylor Colerige sobre a *intermídia*, e de Gilles Deleuze, sobre o *agenciamento* de *afecto*. Entra em jogo, portanto, o conceito *agenciamento*, na sua variação em *agenciamento de enunciação*.

4º Capítulo: Voz-Música num Cromatismo Generalizado: procedimentos composicionais.

Localizamos um eixo de inclinação importante entre estas dimensões, nas experimentações da voz entre a música, a lingüística, a fonética, a escritura e a poesia, eixo que ativaria todos estes parâmetros e meios do enunciado: a Voz-Música. Veremos como o *cromatismo generalizado* opera esta voz, oferecendo a perspectiva de uma efervescência, realizada em passagem, entre diferentes modalidades, como a fala, a língua e a música, mas que tem na voz, seu agente axial. Conectaremos este campo conceitual às experimentações e considerações criativas de Trevor Wishart (1996), sobre os aspectos paralinguísticos e fonéticos da enunciação na pronúncia da voz humana, em suas regiões vocálicas de expressão e aplicação sonora, uma espécie de música entre os ruídos e formantes da fala.

Em cada seção do trabalho, serão incorporados exemplos e uma análise-devaneio mais detalha sobre um trabalho específico, mais representativo contextualmente. Conectadas a estas obras, insiro obras minhas, dispostas ao longo do corpo do texto, relacionando os materiais e conceitos de acordo com as afinidades poéticas. Propondo uma ligação entre os aspectos múltiplos da voz-música como os seguintes trabalhos que compus para este percurso: *Poema Verbo-instrumental* (2013), *Ao passo que...O corpo do Espaço* (2013), e *Poço Barthesiano ou Onda de Estilo Ga(l)go* (2014).

As análises mais densas recairão sobre as seguintes obras: *Ursonate*, de Kurt Schwitters, *Batterie vocales*, de François Dufrêne, considerações acerca da obra vocal de Demetrio Stratos e sobre o teatro de Carmelo Bene, e sobre a obra *Glossolalia*, de Dieter Schnebel. Iremos apontar e aportar conceitualmente alguns elementos nas obras, tais como: paralinguagem; improvisação vocal gravada como recurso composicional; caracteres ou personagens vocais, estados emotivos (sensual, bravo, ativo, impetuoso, etc); técnicas que relacionam texto e forma musical; oposição de textos non-sense e textos com significação; uso idiossincrático da pontuação ou do texto de forma visual, como indicação de partitura, múltiplos níveis de significado; transformações eletroacústicas entre significado e som (entre a acústica e a semântica da palavra); técnicas expandidas de pronúncia e entoação (sons multifônicos, sons guturais, alfabeto fonético, sons vocais de complexa ressonância do aparato vocal); técnicas vocais de respiração e pneumismos, entre outros.

Abordagem Poiética²⁶ - Cartografia dos agenciamentos poético-sonoros

Nossa abordagem parte do princípio de que o artista trabalha, em sua poética, tanto com materiais de sentido (elementos sýgnicos, ou meios, em diversos níveis de expressão, como a cor, o som, o corpo ou a imagem), quanto através de aportes conceituais, numa contínua co-implicância de elementos pertencentes às duas ordens, como num jogo de vaivém entre criação e pesquisa.

Tal como propõe Lancrí (LANCRI, 2002), um pesquisador em artes opera sempre entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. Mas este “entre” não seria algo fixo, e sim um *vaivém* pelo *meio* desses diferentes registros (LANCRI, 2002, p.19). Sob essa ótica, a pesquisa guiar-se-ia pela prática artística (plástica, sonora), com “o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita.” De igual forma, a parte prática não deveria ser simplesmente justaposta com a escrita, mas ser com ela rigorosamente articulada, a fim de constituir um todo indissociável. (Ibidem, p. 20).

A partir desta proposta, o trabalho da pesquisa em artes configura-se ao extrair os elementos que saltam a partir do *meio* entre criar e pesquisar, gerando um jogo entre razão e sentido, entre crítica e poesia. Neste mesmo sentido, em seu livro *Performance, Recepção e Leitura* (2007), Paul Zumthor desenvolve o capítulo “A imaginação Crítica”, no qual delineia um exercício de pesquisa contemporâneo que teria nascido a partir de todas as críticas: histórica, literária e epistemológica. Essa prática consideraria apreensões, intuições diretas, estranhas à operação dedutiva. Esse tipo de pesquisador, ao invés de validar conhecimentos pensando na coisa externa de si, preferiria balizar seu saber pela seguinte sentença: “que isto se pense em mim”.

Zumthor afirma que se fosse categorizar tal prática de pesquisa, nós penderíamos para o lado da poesia, em seu sentido trans-histórico. Haveria na poesia uma maneira de conhecer o mundo, uma modalidade iminente do saber. Toda informação, coleta de dados, descrição dos fatos externos, auxílio de disciplinas anexas e vizinhas, tudo isso a poesia domina, controla, e faz disso sua matéria; mas nunca empresta sua forma, que pertence ao imaginário, fruto da operação pessoal, inexplicável, injustificável, de um indivíduo vivo.

²⁶ “A autopoiese, ou a autocriação, é um padrão de rede no qual a função de cada componente consiste em participar da produção ou da transformação dos outros componentes da rede. Dessa maneira, a rede, continuamente, cria a si mesma. Ela é produzida pelos seus componentes e, por sua vez, produz esses componentes.” (MATURANA e VARELA apud CAPRA, Ibid., p.136).

É em mim que o sistema (se realmente podemos usar esse termo!) toma seu valor, a partir de mim, em virtude do que realmente sou, e não mais a partir do que o objeto que eu precisasse produzir. E em mim que se vai medir sua eficácia, não em qualquer descrição “objeto” (ZUMTHOR, 2007, p.104).

O imaginário crítico se vale então da poesia e nos põe de frente com a única fronteira do objeto: o sujeito pesquisador, nós mesmos. Objeto dentro do sujeito e não fora dele, a poesia guarda um valor histórico e de crítica, que opera no ato criativo do artista e na experiência do pesquisador, enquanto sujeito que deseja um saber, não uma verdade.

Nem assertiva nem categórica, a palavra que inspira e sustenta a imaginação crítica entende permanecer em aproximação direta, não sobre “o” mundo, mas sobre “este” onde estamos, mundo que somos, e que não é um mundo de verdade, mas de *desejo* (Ibidem, p. 106-107, *grifo nosso*).“

A *imaginação crítica* de que fala Zumthor não é louca, ela “desrazoa”. Ao invés de deduzir do objeto, ela a trabalha. Muito semelhante ao que Lancri coloca sobre o artista, que trabalha os conceitos como quem trabalha a tinta e, neste *vaivém*, é trabalhado por eles (eles *se pensam* nele).

A ambiguidade da poesia, aqui através do som, pode se tornar uma ferramenta para instaurar a crítica na pesquisa sobre esta poética. Pode gerar estratégias de como abordar a obra, dentro do processo criativo, e de como olhar para a obra, dentro da pesquisa conceitual. Nesta ótica, pesquisar é perceber-se como criador; não como um observador, mas como um sujeito que experiencia um saber, inventa seu percurso enquanto o faz, operando conceitos como quem opera um material de sentido, compondo os planos e as adjacências de um pensamento criativo. É sob esta olhar, do objeto que se diz através do sujeito, do meio entre criar, perceber e dissertar, que pretendemos pesquisar a Voz-Música na ISPP.

Tal qual um movimento que parece regular-se e desregular-se através do que lhe transborda como poética e como reflexão crítica, este “olhar sobre a criação” revelou uma problemática regida por uma complexidade interdisciplinar e intermídia, que não remete a um determinado campo artístico ou conceitual único, mas sempre a um “entre”, um interstício, uma fronteira tênue, um campo indissociado de agregados técnicos, teóricos, sensíveis, modais. Estes domínios diversos não estão dados *a priori*, muito menos esgotados sobre um objeto de pesquisa com um nome, tal como *Poesia Sonora*²⁷, mas perpassam saberes,

²⁷ A Poesia Sonora foi um dos principais campos de referência para este trabalho. Todavia, ao longo da pesquisa, percebi que estabelecer um foco diretamente sobre a Poesia Sonora limitava a estratégia da pesquisa. Esta nomenclatura se mostrou engendrada de procedimentos heterogêneos, composições e obras de caráter intermedial, o que nos remeteu à necessidade de abrir o campo de observação para uma proposta que investigasse as relações entre o som e a palavra, na sua gama de nomes, estratégias, proposições, não apenas aquelas que se denominam ou são

intensidades e experimentações entre a música, a composição, a lingüística, a pragmática, a fonética, a poesia.

Esse movimento de criação e de pesquisa parece incidir sobre um arcabouço sonoro e poético, através de um *corpus* de obras que apontam a necessidade de discutir, sob um olhar compositivo intermedial, o som, a poesia, a palavra, a enunciação, a elocução da voz, a leitura e a escuta como performance, o conceito de corpo e de escritura. Este *corpus* de obras em nenhum momento pareceu constituir um campo definido de agregados técnicos, teóricos ou disciplinares, mas sim, expressar a condição de um *agenciamento* entre estes elementos.

Procedemos, portanto, por uma espécie de “invenção” textual dissertativa, um processo de elaboração de uma abordagem metodológica que respeitasse a característica de *indissociação* dos trabalhos, e que conferisse valor ao vaivém poético, entre compor e escrever: entre as obras estudadas e os conceitos e poéticas que detectamos gravitar em torno delas; entre as minhas composições e as obras pesquisadas, catalizando os elementos, tópicos e conceitos, descortinados neste processo.

Tendo estes pontos em vista, a primeira pergunta que alimentou o processo foi: *Como realizar uma abordagem da Intermídia som-palavra como procedimento composicional, dentro da heterogeneidade de procedimentos verificados?* Outra pergunta relevante foi: *que elementos extrair desta poética (exercitada por mim e verificada nas obras levantadas) para compor o trabalho escrito?*

Para abordar estas questões, percebemos que a maneira mais apropriada seria invocando um conceito que dialogasse esse “entre”, esse “meio” entre pesquisa e prática, entre som e palavra, sujeito-objeto, linguagem e música. Optamos assim por adotar os conceitos de *Intermídia*, de acordo com os escritos de Claus Clüver, Dick Higgins, Philadelpho Menezes, Marshal MacLuhan, Irina, Rajewsky, Juliane Sumich e Samuel Talor Coleridge; e de *Agenciamento*, segundo Gilles Deleuze (2011, 1998), Suely Rolnik e Félix Guattari (1986). Entendemos estes conceitos como operacionais dentro destas práticas criativas e afetivas e dentro da construção deste texto. Em torno deles gravitam outros, vitais para a um adensamento estético sobre as obras; são eles: *agenciamento coletivo de enunciação, língua-menor, cromatismo generalizado e variação voz-música*.

denominadas como Poesia Sonora. Este movimento acabou por revelar um foco mais interessante sobre os aspectos da voz poética.

No aspecto metodológico, o *agenciamento* como conceito trata de suprir a necessidade de re-formulação da escrita na pesquisa em artes, e estaria relacionado à *cartografia como método* de mapeamento de um campo sensível, bem como de apresentação deste percurso poético. Trata-se encontrar outra forma de abordar o objeto estético, de conectá-lo e modificá-lo através do constante cruzamento de percursos poéticos, acontecimentos, políticas, valores, que o compõe ou que o desestabilizam. Cartografar os agenciamentos seria, assim, inventar um processo, acompanhá-lo, mais do que representá-lo ou descrevê-lo:

A cartografia recebe a atribuição de método em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), este que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. A cartografia atribuída como método, cria seus próprios movimentos, seus próprios desvios. É um projeto que pede passagem, que fala, que incorpora sentimentos, que emociona. É um mapa do presente que demarca um conjunto de fragmentos, em eterno movimento de produção. (HERANDEZ; MOURA, p.2)

Estas novas apreensões e apresentações de um campo poético como “sujeito de pesquisa” são instauradas então, segundo Guattari, em processos não mais centrados no sujeito que descreve ou representa um objeto, criando uma *identidade individuada*, mas na construção de *agenciamentos coletivos*, que expressem várias dimensões de uma *singularidade*. Para Guattari, “a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação”, colocando em evidência diferentes dimensões dos processos de *singularização*, termo usado para designar os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc. Guattari chama a atenção para a importância política de tais processos, entre os quais se situariam os movimentos sociais, as minorias - enfim, os desvios de toda espécie. Outros termos designam os mesmos movimentos processos: autonomização, minorização, revolução molecular, etc. (ROLNIK; GUATTARI, 1986, p. 45). Entram em jogo aqui os conceitos *subjetividade*, e de *subjetivação por individuação*, gerando identidades, versus *subjetivação por singularização*, gerando singularidades.

Guattari (1986, p. 25), propõe pensar na *subjetividade como produção*, maquinização, fabricação, ao invés de um sujeito constituído “por natureza”. Existiriam máquinas de produção de subjetividade:

Tudo que é produzido pela subjetivação capitalística - tudo que nos chega pela família, pelos equipamentos que nos rodeiam - não é apenas uma questão de idéia,

não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade, ou a identificações com pólos maternos, paternos, etc. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo (Op. Cit., p. 27).

Ao invés de falarmos de um sujeito que representa, através dos enunciados (uma dissertação, por ex.), sua individuação, poderíamos falar num *agenciamento coletivo*, que põe em atividade as diferentes instâncias de um potencial de *singularidade*: instâncias que perpassam a natureza extra-pessoal e extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, tecnológicos, econômicos, ecológicos); e outras de natureza infra-humana, infra-psíquica (sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc) (Ibidem, p.31).

Sob esta ótica, a “subjetividade estaria em circulação em diferentes conjuntos, sendo essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares.” (Idem Ibidem, p.33). O *agenciamento coletivo*, sob este ângulo, não corresponderia nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada, mas ao atravessamento de variados campos de expressão, já que “um fato subjetivo é sempre engendrado por um agenciamento de níveis semióticos heterogêneos” (GUATTARI; ROLNYK, 1986, p.31-35).

Mas aquilo que o autor coloca como *produção de subjetividade* não consiste unicamente numa produção de *poder* para controlar as relações sociais e as relações de produção, pois “a produção de subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção”. Mesmo assim, Guattari considera que a sociedade capitalista teria a tendência de bloquear processos de *singularização* e instaurar processos de *individualização* e *identidade*; ou seja, teríamos sempre uma máquina abstrata que cerca por todos os lados um sujeito, individualizando-o, modelando-o por padrões de produção de subjetividade controlada, dificultando assim uma subjetividade singularizada, agenciada:

Os homens, reduzidos a uma condição de suporte de valor, assistem, atônitos, ao desmanche de seus modos de vida. Passam então a se organizar segundo padrões universais, que os serializam e os individualizam. Esvazia-se o caráter processual (para não dizer vital) de suas existências: pouco a pouco, eles vão se insensibilizando. A experiência deixa de funcionar como referência para a criação de modos de organização do cotidiano: interrompem-se os processos de singularização. É, portanto, num só momento que nascem os indivíduos e morrem os potenciais de singularização. (Ibidem, p 38).

De acordo com Guattari e Rolnyk, assistimos ao movimento de serialização, de redução e unificação, que captura os indivíduos desde a infância, numa máquina de produção de subjetividades, desde a entrada no mundo das línguas dominantes e seus modelos técnicos de inserção, até a imersão total em seus equipamentos coletivos: de higienização, como

centros de saúde, hospitais; culturais, como a escola e a universidade; mas também midiáticos, no domínio das telecomunicações, tecnologia, etc. Todavia, o *agenciamento coletivo* não se daria como uma disjunção absoluta da individualidade, um mito do retorno à singularidade pura, mas como uma alternativa entre singularidade-individualização, já que haveria um permanente entrecruzamento entre estas instâncias. Guattari encontra uma questão importante dentro desta problemática, como uma alternativa para tal dicotomia: “como articular o processo de singularização, que se dá ao nível fantasmático do objeto de desejo, ou a qualquer outro nível pragmático, com os processos de individualização, que nos pegam por todos os lados?” (*Idem Ibidem*, 37).

A porposta oferecida pelos autores seria ultrapassar uma concepção de produção de subjetividade que seja relacionada a instâncias intrapsíquicas ou de individuação ou em instâncias de modelização semióticas icônicas, e assim elaborar uma concepção da subjetividade como *produção de enunciados* em relação à essa subjetividade (*Ibidem*). Na cartografia desta produção micropolítica,

[...] devemos interpelar aqueles que ocupam uma posição de ensino nas ciências sociais e psicológicas, ou no campo de trabalho social_ todos aqueles, em fim, cuja produção consiste em se interessar pelo discurso do outro. Eles se encontram numa encruzilhada política e micropolítica fundamental. Ou vão fazer o jogo dessa reprodução de modelos que não nos permitem criar saídas para os processos de singularização, ou, ao contrário, vão estar trabalhando para o funcionamento desses processos na medida de suas possibilidades e dos agenciamentos que consigam pôr para funcionar. Isso quer dizer que não há objetividade científica alguma nesse campo, nem uma suposta neutralidade na relação (por exemplo, analítica) (GUATTARI; ROLNYK, 1986, p. 29) ²⁸.

O modo como os indivíduos vivem essa subjetividade oscilaria entre a alienação e a opressão, quando o indivíduo se submete à subjetividade imposta, e, de outra forma, numa expressão de criação e expressão, na qual ele se reapropria dos elementos da subjetividade, produzindo *singularizações*. A problemática da *micropolítica* não se dá então no nível da representação, mas no nível da produção de enunciados sobre a subjetividade; ela se refere aos modos de produção que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos” (*Ibidem*, p. 27-28). Ou ainda, “a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante.” (*Idem Ibidem*, p. 133). Aí se encontra o papel da cartografia como “anti-método” de produção de enunciados sobre processos criativos neste trabalho, na produção do texto dissertativo sobre uma poética ISPP.

“As pessoas que nos sistemas terapêuticos ou na universidade, se consideram simples depositárias ou canais de transmissão de um saber científico, só por isso, já fizeram uma opção reacionária. Seja qual for sua inocência, elas ocupam efetivamente uma posição de reforço dos sistemas de produção de subjetividade dominante.” (*Ibidem*).

Portanto, que atividade estaríamos constituindo quando escrevemos um texto dissertativo para a academia? Como atingir esse grau de intervenção micropolítica, que agencia a singularidade que nos liberta criativamente, junto com a individuação que constitui construir um texto científico? Como não repetir e até mesmo, como resistir²⁹ aos modos dominantes de subjetivação impostos pelo regime de signos da pesquisa científica? Deleuze aponta que:

Escrever é simples. Ou é uma maneira de se reterritorializar, de se conformar a um código de enunciados dominantes, a um território de estados de coisas estabelecidas: não apenas as escolas e os autores, mas todos os profissionais de uma escritura até mesmo não literária. Ou, ao contrário, é tornar-se, tornar-se outra coisa que um escritor, já que, ao mesmo tempo, o que se torna, torna-se outra coisa que não a escritura. Nem todo devir passa pela escritura, mas tudo o que se torna é objeto de escritura, de pintura ou de música. Tudo o que se torna é uma pura linha que cessa de representar o que quer que seja (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 61).

Tudo isto põe em questão, ao invés de individualizações por procedimentos de representação, novas relações possíveis entre texto e obra na pesquisa em artes, pela invenção de subjetividades dentro de processos de agenciamento de singularidades; de agenciamentos de enunciação na escritura cartográfica.

Nossa questão iminente passa a ser então: “como fazer o mapa de uma experiência criativa, o mapa dos deslocamentos, das torções, das tensões e dos impasses de um percurso, senão por dicções, ficções, fricções ou estratégias múltiplas?” (MELIM, 2006). Esta *micropolítica da criação* agencia, desse modo, o mapa como ferramenta da escritura, no processo de cartografar um movimento poético entre a linguagem e a música, na ISSP.

O mapa é desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 23 -24).

A idéia é seguir o percurso, aplicando este pensamento cartográfico sobre o processo de pesquisa em artes, e não deixar o processo ser esmagado pela função de operação de um sistema, com o qual nos identificamos enquanto sujeito de um discurso, dentro de um plano prescrito de coordenadas, sejam elas metodológicas, cadêmicas, epistemológicas, textuais ou sonoras; não esvaziar o caráter processual da existência de um percurso poético, não reduzir um campo semiótico heterogêneo numa estrutura categorizante mas, ao contrário, sensibilizar

²⁹ Resistir tem uma conotação particularmente activa em Deleuze. Um “ato de resistência” consiste em fazer o que resiste, consiste num *combate-entre*. “o combate-contra procura destruir ou repelir uma força [...] mas o *combate-entre* procura, pelo contrário, apropriar-se de uma força para a tornar sua. O *combate-entre* é o processo pelo qual uma força se enriquece [...]” (DELEUZE, 1993, p. 165, apud CORDEIRO, 2007, p. 38).

os *agenciamentos de enunciação* como reveladores de instâncias múltiplas da criação; mapear o processo, tatear as partes do texto, interceder os conteúdos, e principalmente, sensibilizar a escrita, para que esta propicie uma *micropolítica* que engendre movimentos moleculares, minoritários, de subversão da modelização da subjetividade, através de dispositivos de singularização; ou seja, constituir uma pesquisa segundo as *revoluções moleculares e os agenciamentos coletivos* que ela propicia. Afinal, “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (Ibidem, p. 14).

Portanto, não se trata de representar, analisar ou fundamentar obras e teóricos num texto dissertativo sobre processos criativos. Trata-se, ao invés disso, de um processo de atravessamento, de vaivém pelo meio, de cruzamento, de conexão entre compor e escrever: uma propriedade intermídia do agenciamento ou do agenciamento intermedial que faz passar moléculas, movimentos de passagem, agitação de partículas, dissolução das tonalidades, que faz gaguejar a língua na poesia sonora e inventar uma forma de dissertar um texto de pesquisa sobre a criação poética vocal. Assim, talvez se encontre uma maneira de constituir uma singularidade metodológica ligada a um agenciamento de criação, entre diversos *philuns*: o musical, o acadêmico, o social, o pessoal, o político, o criativo, o poético, etc.

Pretendemos mapear a pesquisa dessa forma, e mostrar como o *agenciamento* e a *intermídia* seriam conceitos operacionais dentro desta poética, nas obras, bem como na abordagem metodológica das mesmas, revelando uma cartografia do percurso poético, sonoro e textual.

1. A Voz Poética: voz maquinada entre escrita, oralidade e vocalidade

RESUMO: Apontamos a necessidade de dialogar os elementos pertencentes ao estudo que margeia a oralidade e a escrita, tendo como paradigma a voz poética. Essa voz atuaria: a) como voz silenciosa da leitura, b) como produção de alteridade a partir da enunciação da voz em performance, em especial a voz que entoa o texto poético; e c) como produção da voz mediatizada em voz maquinada. Apresento essas noções segundo o cruzamento das leituras sobre a voz em Philadelpho Menezes, Fernando Aguiar, Paul Zumthor, Octávio Paz, Douglas Kahn, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Pretendemos colocar em jogo questões que estabelecem um cruzamento entre a *oralidade* e a *escrita*; a *vocalidade*, a *poesia sonora*, o *corpo*, a *voz em performance*, a *voz desossada*, experienciada através do registro midiático, e assim, a noção de *voz maquinada*.

1.1 A Voz entre Oralidade e Escrita

Em suas infinitas dimensões, a voz perpassa mecanismos individuais, corporais: no aparato bucal, na enunciação da fala; mas também dinâmicas coletivas, transpessoais, como as instâncias da língua na articulação dos corpos sociais: a atividade do canto popular, as tradições orais, a língua pública e oficial. Paul Zumthor afirma que a voz comporta valores de sociabilidade e de linguagem, e que ela media o modo como o homem se situa no mundo e em relação ao outro:

A voz emana de um corpo, não somente no sentido psicológico do termo, mas igualmente no sentido em que falamos de *corpo social*. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações de existência pessoal. (ZUMTHOR, 2005, p.117).

A voz tem uma potência e uma complexidade expressiva, morfológica, fisiológica, performática, conceitual, política, geográfica. “A ciência da voz deveria abarcar tanto uma fonética quanto uma fonologia, chegar até uma psicologia da profundidade, uma antropologia e uma história.” (Ibidem, p. 62-63). Estes aspectos simultâneos e interdisciplinares da voz são configurados na complexidade de seu uso, e fazem transitar os sentidos humanos nas situações de performance, em todo o escopo fisiológico e emocional do contexto social.

Dentro da existência humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte (Ibidem, 2005, p. 61).

Para Zumthor, a voz seria o “lugar gerador dos simbolismos cosmogônicos, mas também de todo prazer.” (ZUMTHOR, 2010, p. 66). Haveria, segundo o autor, um paradoxo na voz, na medida em que ela constitui um acontecimento do mundo sonoro e, ao mesmo tempo, relativo ao movimento corporal, visual e tátil. Ela também revelaria o lugar da comunicação com o outro, ligando e mediando as existências pessoais, lugar de alteridade do sujeito na enunciação da palavra, sua vocalização. Assim, os “valores ligados à existência fisiológica da voz se realizam simultaneamente na consicência lingüística e na consciência mítica e religiosa”, constituindo ordens de difícil distinção, de difícil apropriação e esquematização, regiões sempre ambíguas e em estado movente. (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Dialogando as instâncias de um possível estudo dentro desta complexidade do universo vocal, Paul Zumthor, no capítulo *Oralidade Poética* (2010), articula os modos de investigação dessa voz, modos que tomam lugar na poesia oral. O autor elenca os estudos de etnólogos e folcloristas sobre a poesia popular, a canção e o papel que a escrita e as mídias exercem sobre a vocalidade. Zumthor indica que, no estudo da poesia oral, haveria um jogo de aproximação e abordagem do outro, de transmissão e recepção, que na escrita é mais contestável. A palavra oral tornaria clara a condição dos sujeitos, conferiria o estado de autoridade e de direito ao falante, razão pela qual o testemunho judicial, a absolvição e a condenação são pronunciados de viva voz (2010, p 30-31).

Sobre esta qualidade enunciativa da voz na comunicação oral, Zumthor remete aos estudos sobre os atos de fala, aos elementos não lingüísticos da expressão, quinésica, proxêmica, aos jogos de força que se estabelecem sobre as disposições de um interlocutor, tão estudados pelos lingüistas do discurso e pela filosofia da linguagem. É sobre este arcabouço que Zumthor diz articular sua reflexão sobre *performance*, enquanto condição de mensagem poética transmitida e percebida, que confronta locutor e destinatário, redefinindo os eixos da comunicação social, da situação e da tradição (Ibidem, p.31).

Neste sentido, a oralidade não existiria em si mesma, mas se configuraria em múltiplas oralidades, em estruturas de manifestações simultâneas de cada ordem vocal (no canto, na fala, na língua, no indivíduo em relação ao social e aos registros midiáticos). No entanto, seu substrato comum permanece perceptível, enquanto “especificidade lingüística de toda comunicação”, pois comporta, entre locutor e ouvinte, “valores míticos, de sociabilidade e de linguagem.” (Ibidem, p.29). Então que oralidade é essa senão, um conjunto de instâncias da voz?

A oralidade das palavras é um elemento cultural pesquisado pela antropologia e sociologia como transmissão da memória, assim sendo, origem e mãe da história, em povos orais com ou sem influência da cultura escrita, em diferentes níveis de *tecnologização da palavra*.³⁰ Nesse sentido, Walter Ong (2002) traça aspectos relativos ao cruzamento da oralidade e da escrita³¹ e postula dois tipos de oralidade: a *primária*, em culturas sem nenhum contato com a escrita, e a *secundária*, em cujas sociedades há, de alguma forma, um retorno à oralidade, depois da aquisição da escrita como código cultural dominante. (ONG, 2002, p.5-6).

As teorias³² que discutem oralidade e escrita parecem oferecer um consenso, de que a introdução da escrita nas culturas de oralidade primária causou profundas transformações em todas as dimensões da vida social e cultural de todas elas. A escrita seria a primeira tecnologia da palavra, tecnologia que seria sucedida pela imprensa e pelo computador. (ONG, 2002, p. 80). A crítica que recaiu sobre tais teorias, afirma que haveria nesses estudos uma dicotomia³³ entre oral e escrito, que associaria a abstração, o visual, a memória de longo prazo e o estudo sério, à cultura escrita, e de outro lado, a sensorialidade dos sons, a concretude cognitiva ligada ao saber efêmero e contextual, às culturas orais.

Paul Zumthor faz um resumo sobre a introdução da escrita na sociedade ocidental, e compartilha as idéias de Marshall MacLuhan em *O meio é a Mensagem*, que afirma que:

uma mensagem não se reduz ao seu conteúdo manifesto, mas comporta um conteúdo latente, constituído pelo *medium* que o transmite. Logo, a introdução da escrita numa sociedade corresponde a uma mutação profunda de ordem mental, econômica e institucional. (MACLUHAN apud ZUMTHOR 2010, p.34).

Para MacLuhan, seriam opostos dois tipos de civilização, partindo da oralidade à escrita. O universo da oralidade corresponderia ao mundo humano ligado aos ciclos naturais, interiorizado, estabelecido no tempo segundo esquemas circulares e no espaço, como a dimensão de um nomadismo. Já no uso da escrita, haveria a implicação de uma "disjunção

³⁰ ONG; Walter, *Oralidade e Escrita- a Tecnologização da Palavra*. Routledge: NY, London, 2002.

³¹ Tomamos o entendimento de palavra *escrita* como nos propõe Paul Zumthor (2010, p. 36), como “todo sistema visual de simbolização exatamente codificada e traduzível em língua.”

³² Segundo Batista e Galvão (2006), uma revisão de literatura sobre o tema *oralidade e escrita* revela os seguintes autores e obras: Marshal MacLuhan, com *A Galáxia de Gutemberg* (1972), Lévi-Strauss, com *O Pensamento Selvagem* (1972), Jack Goody e Ian Watt, com o artigo *As consequências do alfabetismo* (1963), além de Eric Havelock com *Prefácio à Platão* (1997), Walter Ong, com *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. (1982) e Paul Zumthor, com *A Letra e a Voz* (1993).

³³ Um esclarecimento sobre este campo de estudos está presente em BATISTA; Antônio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Oralidade e Escrita: Uma Revisão*. Cadernos da Pesquisa, v. 36,n 128, 2006, p.403-432.

entre pensamento e ação, a predominância de uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço, o individualismo, o racionalismo, a burocracia..." (MACLUHAN paud ZUMTHOR, p. 34-35) A introdução da escrita dispararia, assim, uma primeira mutação social dos meios de recepção, apreensão e comunicação. A segunda mutação seria da passagem da escrita manuscrita à impressa e a terceira, com a difusão das mídias.

Zumthor (2010, p. 36) expande estas categorias e afirma quatro espécies de oralidade: a primária é imediata, pura, sem contato com a escrita; a segunda, uma oralidade coexistente com a escrita, que seria dividida em dois tipos: uma *oralidade mista*, com influência externa da escrita (como aconteceria com os analfabetos dentro de uma cultura escrita), e uma *oralidade segunda*, que se (re) compõe a partir da escrita, numa cultura letrada; e finalmente uma quarta, a *oralidade mecanicamente midiaticizada*, diferenciada no tempo e no espaço, e que na atualidade coexiste com todas as outras, mesmo a primeira. Todavia, o que o autor ressalta, é que a tipologia induzida pela oposição escrita-oralidade seria de caráter mais categorizante que histórico, e que os homens da oralidade e da escrita coexistiriam em cada época.

Os poetas orais podem sofrer a influência de certos procedimentos linguísticos, de certos temas próprios às obras escritas: a intertextualidade varia então de registro a registro. De qualquer maneira, e salvo exceções, a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita (ZUMTHOR; 2010, p. 38).

Assim, o que Zumthor enfatiza é que, mais importante que separar a oralidade da escrita, seria perceber o que acontece quando uma comunicação poética passa de um registro ao outro e o que aí se produz como uma mutação radical. “Um poema composto por escrito, mas *performatizado* oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e divulgado sob esta forma.” (*Ibidem*, p. 38-39).

É sobre este ponto “entre os registros” que esta pesquisa tenta direcionar-se, na utilização do termo intermídia: entre oralidade e escrita, entre som e texto. Aqui, parece relevante a distinção que Zunthor faz entre oralidade e vocalidade. Para o autor, a *oralidade* diz respeito ao uso da voz com produção de significado, já a *vocalidade* seria a atividade da voz sobre si mesma, à parte da linguagem. O polipoeta Enzo Minarelli utiliza a diferenciação de Zumthor para falar sobre o papel da voz na experimentação da Poesia Sonora, conferindo a esta o desafio de experimentar com a voz na sua dupla função, oral e vocal. Para Minarelli haveria uma fusão destas na poesia sonora, como *vocoralidade*:

Assim se resume toda a investigação em torno da Poesia Sonora. Se trata de um dialogismo que provoca outros, como significante significado; traduzindo, a oralidade encabeça a cadeia morfosintática enquanto a vocalidade reflete o 'rumorismo' fonético. Os aspectos da multipalavra são fundamentais. Não se trata só

da velha idéia da *bag-word* introduzida por Joyce, enquanto estava confinada na prisão da página escrita, senão o uso da perspectiva de 'vocalidade' da palavra mesma.[...] Uma palavra vocal é capaz de liberar aquela energia 'polivalente' que se reprime na hora de escrever (MINARELLI, 2004, p. 278-279).

Minarelli coloca o desafio de conduzir a poesia sonora em uma função vocal e oral, uma espécie de “rumorismo significante”, e explorar ao limite as capacidades do aparato vocal. Este ponto figura justamente como o terceiro item de seu *Manifesto Polipoético*:

3. A elaboração do som não admite limites, deve ser impelida além do limiar do puro 'rumorismo', um 'rumorismo' significante: a ambigüidade sonora, seja lingüística seja vocal, tem sentido se conseguir valer-se plenamente do aparato instrumental da boca (*Ibidem*, p. 279).

A voz é então a interventora do poema escrito; ela media a transmissão da escritura para o som e se projeta até a audição que fazemos dele. A voz poética do texto não atua somente enquanto uma leitura, mas num diálogo imediato entre a palavra, a percepção que temos dela e os efeitos psíquicos em nós. (ZUMTHOR, 2005, p. 70). Zumthor coloca que o simbolismo primordial da voz é integrado ao exercício fônico, se manifestando no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda *poesia* (*Ibidem*, 1992, p. 8).

1.2 A Voz da Poesia

A poesia é o axial.

Waly Salomão

A obra poética seria “fruto de um dado textual e de uma ação sociocorporal, um e outro formalizados de acordo com uma estética.” (ZUMTHOR, 2005, p. 144). Zumthor coloca a relação interpessoal da poesia como fator de conjunção entre texto e gesto, entre texto escrito e som da voz, na relação com um ouvinte. A poesia seria este som em presença: “somente os sons e a presença 'realizam' a poesia” (*Ibidem*, p. 145). Ela articularia a linguagem, as sensações e sentidos da voz, fazendo-os transitar as esferas da língua.

A poesia não poderia ser reduzida a um sistema, muito menos definida, mas sua presença marcaria uma concretude inegável que se faz presente e atua através da voz e do som. De acordo com Octávio Paz, o ritmo verbal, o timbre, as alturas da voz, evidenciam o caráter sonoro da poesia, e fazem de sua pronúncia, entoação e performance, uma inegável presença:

[...] afirmo que a poesia é irredutível às ideias e aos sistemas. É a outra voz. Não a palavra da história nem a da anti-história mas a voz que, na história, diz sempre outra coisa _ a mesma desde o princípio. Não sei como definí-la nem explicar em

que consiste essa diferença, esse tom que, sem isolá-la, torna-a única e distinta. Direi apenas que é a estranheza e a familiaridade em pessoa. Basta ouvi-la para reconhecê-la.” (PAZ, 1996, *grifo nosso*).

Todavia, não é só enquanto som, mas enquanto leitura silenciosa de uma voz poética, que a poesia pode ser ouvida. Zumthor observa que, sob essa maneira de ouvir silenciosamente, o ouvido capta o espaço ao redor e por essa audição o corpo se faz presente em si mesmo, como uma presença íntima e ao mesmo tempo espacial, que possibilita a autoaudição e por isso, uma *autocomunicação*. A voz revela-se ao leitor que ouve seu próprio pensamento, na leitura silenciosa, tanto quanto se revela ao outro que ouve a voz do leitor.

A leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página.” (ZUMTHOR, 2007, p. 87)³⁴.

Enquanto som, a *poesia* acontece pela *voz*, através da boca e da boca através do corpo e do gesto. Meio incorporado e presencial, a voz articula, profere, vocaliza, oraliza. Para Zumthor, a boca é o órgão da manducação, é o órgão do beijo, do grito do recém-nascido, órgão que depois é apto a carregar a linguagem.

Entendamos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva. Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorvem- e eu volto a isso, porque é uma analogia profunda- a alimentação, a bebida: como meu pão e digo meu poema, e você escuta meu poema da mesma forma que escuta os ruídos da natureza. E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis. Eu insisto na palavra. Quando falamos cara a cara diante dessa mesa, temos em relação um ao outro um sentimento muito forte de proximidade, sentimos, percebemos o volume de carne e de vida de onde emana nossa voz. (*Ibidem*, p. 69).

A linguagem poética embarca assim a voz através da boca e desta através do corpo e do gesto, atuando inclusive no próprio pensamento silencioso. Mas a voz também “ultrapassa a língua, é mais ampla do que ela, mais rica, pois utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma *presença*.” (ZUMTHOR, 2005, p.63). A poesia vocalizada atuaria então como linguagem voltada sobre si mesma: ela atravessa o corpo do poeta como palavra, mas também transpassa a própria palavra enquanto matéria vocal. O ato vocal poético vai além da grafia e além da página, tomando os ares da voz e o movimento do

³⁴ Iremos nos concentrar no aspecto sônico da voz, mas sempre levando em conta que as vozes do texto podem ser muitas: a voz lida em silêncio, a voz cantada, a voz entoada, a voz proclamada, a voz pensada, a voz que anuncia uma escolha e se posiciona, a voz do autor, do compositor ou a voz do leitor.

corpo, na exploração daquilo que a voz oferece de ruído, de rumor, de extrema forma expressiva.

Otávio Paz dialoga com essa poética, quando diz que a poesia faz a linguagem voltar-se sobre si mesma, transpassando a palavra, ao dizer o indizível:

O poeta não quer dizer: diz. [...]. A linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] O poema é linguagem - e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação-, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. [...] O poema é linguagem em tensão: extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: silêncio e a não-significação [...]. A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. O dizer poético diz o indizível (PAZ, 1996, p.48-49).

Essa qualidade limiar da poesia revelaria seu caráter de ambigüidade e polissemia, qualidade da própria função poética da linguagem. Segundo as definições propostas por Roman Jakobson, a função poética da mensagem é o estado da linguagem voltada para si mesma, numa auto-consciência que gera uma rede de ambigüidades:

A ambigüidade se constitui uma característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, um corolário obrigatório da poesia (JAKOBSON, 1995, p. 149-150).

A poesia apresentaria características como condensação, em que há sentido plural em um único termo: um termo poético sugere, de forma condensada, vários sentidos, possibilitando significações abertas (*Ibidem*, p. 80). Para Roman Jakobson, há dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal: *seleção e combinação*. “A seleção perfaz-se com base na equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, enquanto que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade.” (JAKOBSON apud CAMPOS, 2000, p.54-55). O papel da função poética seria projetar o princípio de equivalência do eixo de seleção no eixo de combinação; desta forma, a similaridade superposta à contigüidade ativa na poesia uma essência simbólica, múltipla, polissêmica, radical. (JAKOBSON, 1995, p. 149).

Numa seqüência em que a similaridade se superpõe à contigüidade, duas seqüências fonêmicas semelhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paranomásica. Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado (*Ibidem*, p.150-151).

Fazer paranomásia é uma operação da função poética que atua, portanto, entre som e sentido, entre seleção e combinação, palavra e sonoridade, entre oralidade, vocalidade e escrita.

[...] paranomásia é um jogo no qual o sentido provém de um eco:[...] (começo/cimento/semente) é uma série que propõe o início do ato de falar, prévio à palavra mesma; mas, ao mesmo tempo, é o início do poema nessa anterioridade física e originária. Deste modo, o poema, ao fazer-se como tal, observa-se a si próprio enquanto nascimento, interroga-se por sua enunciação ao produzir-se como enunciado. O que equivale a dizer que o poema indaga a respeito de sua origem enquanto aguarda a aparição iminente da palavra: assim o poema e a linguagem são um só gesto. Mas, além disso, as palavras (por força da paranomásia) parecem sair de si mesmas, multiplicar-se a partir de sua articulação fônica. O sentido é, então, uma propriedade do som; mas, fundamentalmente, esta autoreferencialidade do poema situa sua identidade no início dos mitos. [...] Saturado semanticamente, o objeto-palavra se desdobra sintaticamente (ORTEGA, 1994, p. 149).

Esta transformação da linguagem que pensa a si própria através da função poética, produz, neste processo artístico, mensagens textuais e verbo-sonoras que buscam estabelecer a articulação entre os fonemas, a escrita, a palavra, o meio ou canal (a fala, a voz) e o sentido (o que se quer dizer) e a sensorialidade; trata-se de uma intermídia entre o signo gramatical-verbal e o que ele concatena, através do meio vocal pelo qual ele provoca sentidos e sensações.

Percebemos assim que a problemática da oralidade-escrita transita uma *poesia intermídia*, como dualidade propulsora entre escrita e vocalidade, entre linguagem e voz; entre racional-signo-significado-escrita-oralidade versus sensorial-a-semântico-símbolo-polissemia-vocalidade. Neste sentido, a poesia media a linguagem e a voz; de outra forma, a voz media o corpo e a linguagem; de outra ainda, a escrita media a voz (fala).

Variadas propostas poéticas exercitaram estas dimensões entre a poesia e outros meios, como o som, a letra e a voz. Entre elas estariam as práticas das vanguardas do início do séc. XX: o Manifesto das *Paróle in Libertá (1912)* de Fillippo Tommaso Marinetti, a *poesia zaum* ou *trasmental* de Vladimir Maiakóvski, Velimir Khlébnikov e Alexei Krutchenik e também as performances Dadaístas de Tristan Tzara, Hugo Ball e Raoul Hausmann, com a poesia fonética. Podemos citar também os movimentos de poesia concreta no Brasil com o *Grupo Noigrandes*, além de variadas formas de poesia concreta e visual ao redor do mundo. Existiria nestas experimentações um movimento de “ebulição” da palavra, recorrente desde os experimentos poéticos de Mallarmé, os Caligramas de Apollinaire, que se estenderia para as técnicas fonéticas das experimentações ruidistas de Marinetti e Russolo, as *letrias* de Isidore Isou e o *ultralettrismo* de Dufrêne. Entram também, nessa gama de expressões poéticas, as declamações dos manifestos, os sons vocais ruidosos e guturais em fita magnética de Henri Chopin e as conferências de John Cage.³⁵

³⁵ Abordamos estes trabalhos no segundo capítulo.

Em seu livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX* (1992), o poeta intersignos Phliadelpho Menezes escreve que “essa voz (da poesia sonora) redimensionaria o corpo na criação de uma nova língua, um “racional código aberto”, que não carrega significados, mas somente sua própria presença no mundo: “Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem.” (Menezes, 1992, 42).

Discutiremos a seguir essa relação da concretização da poesia, na sua relação com o corpo, presente na *voz poética em performance*.

1.3 A Voz em Performance

Interessa aqui o intermeio entre a palavra e o som: a voz, que profere e vocaliza a poesia. Mas que voz é essa, que provém do corpo ou no corpo, no espaço que essa voz ocupa e atravessa? Como se dá o trajeto entre poesia e som, senão através de uma performance do corpo e da voz?

No livro *Performance, Recepção e Leitura* (2007), Zumthor oferece uma série de teses sobre a voz na poesia e sobre a leitura e recepção do poema em performance. A primeira comenta a característica de impossibilidade de definição do lugar da voz, tendo em vista que ela não é algo reificável, fixo, mas sempre uma *relação*; ou seja: a voz é *inobjetével*. Zumthor fala da voz cuja presença mais plena se encontra na experiência poética, voz que possui um lugar simbólico através do eu-outro, da relação de alteridade com o outro, sempre criando “uma relação, uma distância, uma articulação entre sujeitos.” A voz estaria sempre num processo “entre dois”; sempre entre o eu e o outro; ela é presença de dois ouvidos: os do enunciador e do ouvinte (Zumthor 2007, 83).

Por sua impossibilidade de ser identificada, a voz revela um lugar de *alteridade*. A voz *desaloja* o homem do seu corpo, atravessa o seu limite sem rompê-lo. Ela revela um limite e libera-o ao mesmo tempo, pois o corpo move e a voz move-se com o corpo, criando uma relação de nomadismo, evidenciando elementos proxêmicos entre voz e linguagem. “Enquanto falo, minha voz faz habitar a minha linguagem.” (Ibidem, p.83-84).

A performance da voz se liga ao corpo e por ele, ao espaço. Ela transborda a leitura além do signo, mudando as estruturas de sentido, entre ler e performar poeticamente. Para Zumthor, a performance não pode ser reduzida ao estatuto do objeto semiótico, pois os

elementos marginais que se relacionam à linguagem, como o gesto e a entonação, e os situacionais, de enunciação do lugar e o tempo, não podem ser considerados como signos propriamente ditos; no entanto, eles fazem sentido, e mais que isso, proliferam sentidos profusamente, quando numa leitura poética. Transpassando a semanticidade do texto, avançam e abrem as possibilidades de significação da obra em performance.

Operação vocal é então intervenção corporal, pronunciada. O discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos.” (*Ibidem*, p. 77).

Em uma semântica que abarca o mundo (como na poesia), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo, (...) dá esquerda, direita, alto, baixo; (...) tudo são projeções do corpo no cosmo (*Idem Ibidem*).

Outra característica da voz é sua atualização por diferentes meios, em diferentes situações de performance. Mas essa voz nunca é apreendida totalmente, é sempre uma passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam, para se deslocarem logo depois, em processo de movência e transformação. Essa presença em movimento evidencia assim o caráter de *nomadismo* da voz. (Zumthor 2007, 84).

Essa *leitura como performance* de que nos fala Zumthor, seria uma competência do corpo em concretizar o poema, dar-lhe corpo, dar voz e som a partir de um corpo em constante mudança. O poeta, o contador, vocaliza, conta uma história, transmite um canto, atualiza uma virtualidade. Há audição e reconhecimento, há modulação e sensação, afecto e percepção, recepção de um ato. Na performance, o corpo estuda a obra, a entende e a recebe. Assim, o corpo do poeta se torna um elemento de relevância na expressão da poesia. Ele é um meio que carrega a pronúncia da voz com uma presença, concretizando o poema: “A *performance* é a materialização (a *concretização*, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais.” (ZUMTHOR, 2005, p 55).

A performance da voz libera então um potencial de criação e experimentação dos variantes da voz poética. Podemos explorar o timbre, a rugosidade, a altura, o peso, a dinâmica da voz, de formas as mais variadas. Cada aparato vocal tem suas possibilidades de levar a palavra adiante e além da linguagem e transitar a poesia pelo som e pelas palavras. Dessa forma a voz revela um campo de técnicas e usos gestuais que podem ser saboreados e estudados como possibilidades composicionais.

Para Fernando Aguiar, a performance seria justamente a agenciadora dos meios necessários ao poema. Ela conjugaria outros veículos expressivos, tempo e espaço, movimento e ação, objetos, técnicas e tecnologias, revolucionando a leitura, conferindo à ela outra dimensão e proporcionando ao leitor-fruidor o “*poema total*, na sua completude comunicacional e informacional. (Aguiar 1992, 146). Aguiar comenta sobre a potencialidade do poema através da performance enquanto agenciadora de diferentes meios. Essa potência poética que articula variados níveis de expressão estaria relacionada à proliferação dos meios de comunicação, à qual somos submetidos desenfreadamente. Atualmente estaríamos sob a pressão da proliferação de meios de expressão, meios que estenderiam nossa capacidade de interpretação e interpenetração do mundo. Simultanismo dos sistemas em rede, internet, “hy performance features”, sincronismo de diferentes tempos e espaços, virtuais e reais, informação integrada recíproca e instantânea, participação: tudo isto nos chega através do poema performado, possibilitando um tipo de arte interventora que provoca reação: ação e reação. Sob esta compreensão, a performance seria justamente a agenciadora dos meios necessários ao poema; ela conjugaria outros veículos expressivos, tempo e espaço, movimento e ação,

a tridimensionalidade, a cor, o som, o cheiro, a luz, [...] a presença do poeta como detonador e fator de consecução do poema, interligado a uma quantidade ilimitada de objetos, intenções, técnicas e tecnologias, que revolucionam completamente a leitura do poema, conferindo-lhe uma outra dimensão e proporcionando ao leitor-fruidor o *poema total*, o poema em sua plenitude comunicacional e informacional. (AGUIAR, 1992, p, 146).

Aqui cabe fazer um paralelo com o conceito de *nomadismo* da voz, de acordo com Paul Zumthor. A idéia de poema sonoro enquanto performance diz respeito justamente a essa ação-reação que coloca Aguiar, entre poeta e ouvinte. Este nomadismo se põe em movimento na possibilidade de desalojamento da voz do poeta que performa, através do corpo e audição do receptor, mas ao mesmo tempo, intervém enquanto trânsito entre os vários meios que a performance articula. Esse ir e vir da voz, essa passagem entre receptor e enunciador, mas também entre os dispositivos e meios contemporâneos de acoplamento midiático, evidencia o caráter paradigmático da voz poética em performance. Ela agencia os meios e leva essa expressão interativa para o ouvinte-receptor-participante, o que acarreta uma reação criativa na própria recepção, ou de co-criação do receptor com o poeta performer, inaugurando um espaço nômade e corporificado, vocalizado.

É importante lembrar que existem infinitas concepções de performance. Renato Cohen, em seu livro *Performance como Linguagem* (2002), ressalta que o campo de estudos

desta prática é central na manifestação contemporânea, e ele se amplia desde as “manifestações da arte-performance, cuja genealogia e modo de produção vão [...] desde as questões da ritualização, da oralidade, da tecnologia, até as do contexto cultural envolvido na ação performática e performativa, [...]”(COHEN, 2002, p.13). Adicionem-se a isso as ações performáticas das vanguardas da década de 20, a Body-Art e “ações ideológicas da arte-performance perpetradas por Joseph Beuys, pelos situacionistas em maio de 1968 e pela ação antiartística do grupo Fluxus (...)” (Ibidem, p.14). Autores como Luiz Roberto Galiza, Jorge Glusberg e Roselee Goldberg foram pioneiros em teorizar e identificar as variadas práticas e manifestações do corpo dentro das artes, como a *performance* contemporânea.

Pretendemos, a seguir, traçar a intermídia de todas essas vozes explicitadas: a voz vocoral (entre oralidade e escrita), a voz da poesia (entre linguagem e som), a voz na performance (entre poesia e corpo), e como veremos, a voz maquinada (entre linguagem, corpo e mídia). Essa voz poética tem qualidades que não são fixas, mas transitam constantemente entre som e polissemia, entre sensorialidade e significado, entre oral e escrito, entre voz silenciosa da página e voz pronunciada pela boca, entre indivíduo e coletividade, entre corpo e linguagem, mas também, como veremos a seguir, entre corpo, mídia e máquina.

1.4 A Voz Maquinada

A discussão que colocamos anteriormente, sobre cultura oral-escrita, embasada no pensamento de Zumthor, MacLuhan e Ong, indica que toda mensagem comporta um conteúdo latente referente ao meio pelo qual é transmitida. Sendo assim, cada cultura se caracterizaria de forma marcante dependendo dos meios de que dispõem. No caso da poesia, a experimentação levaria aos diferentes meios, pela performance, pelo gravador e pelo computador, gerando novos modos de composição, conhecidos como poesia sonora, poesia visual, poesia fonética, entre outros. Então, que mutação de ordem mental, econômica e institucional, das quais nos falam Zumthor e MacLuhan, essas diferentes abordagens da poesia e da voz poderiam nos proporcionar? Não estaria aí, na passagem desses meios, conceitos e sentidos, o mote propulsor da Intermídia Som-Palavra-Performance, como uma prática que resignifica o meios e as modalidades da arte, intervindo nas mentes e nos sentidos através da permutação de registros?

A passagem da poesia de um meio ao outro, disposta em paradigmas sobre a oralidade e escrita, palavra e som, corpo e poesia, indica a voz como agenciadora destes meios, registros ou canais. Refletindo e atravessando as idéias de Ong, MacLuhan e Zumthor,

existiriam “lugares de passagem” entre um registro e outro, bem como perda, ganho ou mutação de elementos, enquanto estes processos se dão sempre de acordo com a sociedade que os engendra. Estas teorias elencadas abordam os paradigmas entre a comunicação vocal e os registros de gravação e reprodução, os *media*, como o rádio, a TV, o computador, e apontam o papel do aparato maquinal das tecnologias de disseminação, como o gravador, enquanto detonadores de complexidades dentro do campo apreensão, recepção e manutenção da informação humana, em suas ordens mental, econômica e social.

Zumthor afirma que a “quinhilharia industrial” que midiaticizou a voz, modificou as condições de ação e a esfera de sua aplicação, restituindo-lhe a autoridade perdida com a escrita, e beneficiando-a com um status de poder. As mídias teriam assim o papel de restituir à língua sua função impressiva de crítica dos discursos que ordenam ou proíbem, das instâncias de poder da máquina social. (CHOPIN; ONG apud ZUMTHOR, p. 26).

É sobre este ponto “entre os registros”, que esta pesquisa tenta direcionar-se, na utilização do termo *intermídia*: entre oralidade e escrita, portanto entre texto e som, significado e sensação, língua e fala, poesia e música. Mas é ainda sobre outro eixo, sob o quarto tipo de oralidade colocada por Zumthor, a *oralidade mecanicamente midiaticizada*, que a voz poética parece se instaurar, intermediando a poesia entre o corpo e a máquina, causando mutações e transformações dessa voz midiaticizada ou, como sugerimos adiante, derivando-a numa voz *maquinada*. Neste sentido, levamos adiante uma possibilidade de conjugação entre permanência (registro, escrita) e impermanência (vocalidade, fala) da enunciação poética, de corporalidade simultânea à descorporificação da voz, através da tecnologia e mídia contemporâneas.

Para Zumthor, a voz gravada pertence ao passado, quando midiaticizada pelo rádio, gravação, vinil ou atualmente, CD, e perde em tatilidade, em corporalidade presencial. Haveria um sufocamento sensorial quando escutamos um disco ao invés de assistirmos a um concerto, pois ouvir a voz pela mídia não transferiria a performance de uma voz vivida, soada e ressoada em carne e osso: “A voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada.” (ZUMTHOR, 2005, p. 89). Este pensamento também se reflete na quinta tese de Zumthor sobre a voz: “a voz não é especular; a voz não tem espelho.” Narciso se vê na fonte, mas se ele ouve sua voz, ela não é reflexo, mas a própria realidade.” (*Ibidem*, 2007, p.84).³⁶

³⁶ A terceira e quinta teses de Zumthor podem servir de gatilho para contrapor o que nelas já adquiriu novos traços, na configuração contemporânea, desde os anos 2000. Zumthor coloca que a voz perde em simbolismo se

Zumthor (2005, p. 63) coloca ainda que a língua nunca foi somente escrita, e que esta é sempre segunda daquela, na medida em que os signos gráficos remetem sempre às palavras vivas. Nesta concepção, a performance da voz é necessariamente ligada à presença corporal em tempo real, e “a língua é mediatizada, levada pela voz”, configurando o aparato vocal como transmissor das intensidades do organismo, enquanto presente de corporalidade, de expansão vocal em movimento.

Aqui ressaltamos um paradigma não muito aparente, entre a valorização da voz como possibilidade midiática pela performance vocal - voz presencial em ato - e a tendência à desvalorização da voz mediatizada por equipamentos, enquanto propriedade “desossada” e por isso, insensibilizada pela ausência do corpo em performance.

Talvez seja interessante conectar o texto introdutório de Douglas Kahn para seu livro *Noise, Water and Meet: a History os Sound in The Arts* (2001), no qual o autor coloca que a voz ouvida pelo outro seria sempre desossada, diferente da voz ouvida pelo próprio locutor, pois esta passaria pelos ossos, sendo ouvida “de dentro”.

Ao ouvir a própria voz, o que quase sempre nos passa despercebido, isso apresenta a nós mesmos um sistema fechado, remanescente dentro da experiência do indivíduo. Enquanto outras pessoas ouvem a voz de uma pessoa difundida através de vibrações no ar, a pessoa que fala também ouve a própria voz enquanto ela é conduzida a partir da garganta e da boca através do osso, para as regiões internas do ouvido. Assim, a voz na sua produção em várias regiões corporais, é propulsada através do corpo, e sua ressonância é detectada via intracraniana. Ao mesmo tempo em que o falante ouve a voz cheia com o imediatismo do corpo, outros vão ouvir a voz do falante infundida com uma distribuição menor do corpo, porque ela não possui a condução e ressonância do osso_ é uma voz desossada. Onde antes havia ossos, haverá apenas o ar dentro do qual as vibrações da voz se dissipam. Assim, a presença produzida pela voz implicará sempre um grau de ilusão por causa de uma diferença na textura do som_ o falante ouve uma voz, outros ouvem-na desossada (KAHN, 2001, p. 17, tradução nossa).

Kahn evoca então a propriedade desossada da voz gravada, através do advento do fonógrafo, em 1889, o qual, por sua vez, teve o papel de inaugurar uma nova auralidade, uma escuta de todos os sons, através da habilidade de retornar virtualmente qualquer som de novo e de novo. O fonógrafo produzia assim, um novo status de audição, pois possibilitava ao emissor ouvir a própria voz, sem os ossos. Eco, se transposto temporalmente à modernidade,

mediatizada. Todavia, entendemos que os alicerces tecnológicos não impedem a caracterização de mutações simbólicas, semânticas ou sógnicas da poesia performada. Muito pelo contrário, os meios tecnológicos como o computador, o microfone, o rádio, tem muito a contribuir para uma concepção vocal que explode em significação, sendo as mídias talvez um dos elementos mais paradigmáticos e semiotizáveis, na atualidade. Lançamos, portanto, a noção de voz maquinada como uma extensão possível sobre estas “maquinações (no sentido de pensamento intrincado)” sobre a voz poética.

poderia ouvir a própria voz refletida, não mais apenas presenciada no momento concreto da fala.

Segundo o autor, as engrenagens dicursivas do fonógrafo produziram uma verdadeira máquina crítica da presença da voz. A capacidade de um indivíduo ouvir a si mesmo falar já não era restrita ao momento fugaz, mas tornou-se trancada em uma materialidade que tanto poderia ficar parada e muda, como também viajar no tempo, ao tomar a voz de alguém muito longe de sua própria presença. A máquina falante de Edson era também uma máquina de escuta; ela poderia reverter o ciclo de enunciação e audição e fazer reverberar, para quem vocaliza, sua própria voz sem os ossos. Este nascimento fonográfico de ouvir não só redirecionou o balanço da enunciação e da audição, mas também introduziu uma nova ponderação no equilíbrio do ouvido e do olho:

Eco era capaz de retornar somente fragmentos da causa da fala, e a voz era quase irreconhecível porque ela absorvia muito do espaço intercedente. Narciso possuía melhor tecnologia do que Eco. Mas não foi até o final do século XIX, com o fonógrafo, que as pessoas puderam ouvir suas próprias vozes (ou fac-símiles razoáveis do mesmo), senão mesmo, ouvir a sua própria audição.[...] A escrita tinha silenciado as palavras da voz do locutor, o fonógrafo manteve a voz e as palavras juntas, mas arrancou a voz da garganta e projetou-a para fora de tempo (*Ibidem*, p. 8-9).

Talvez possamos pensar numa abordagem de “dispositivos de vocalidades” da poesia, não necessariamente no âmbito da poesia oral, mas com o intuito de criar, a partir do campo semântico que gira em torno da oralidade, um aporte conceitual para a criação poético-sonora, na medida esta que ela põe em jogo paradigmas entre o escrito e o sonoro, apontando a voz como agente mediador, em pleno trânsito de aspectos concretos e metafóricos do enunciado poético.

Compartilhamos da visão de Giovanni Fontana, que citando Barthes, diz que a oralidade não sobrevém depois da poesia, ou da escritura, mas sim intervém com a poesia (com a escritura). Para Fontana (1992, p. 131), a oralidade é um elemento constitutivo fundamental para o texto escrito, o qual deve prever tais desdobramentos sonoros. Oralidade também não seria um fato exclusivamente sonoro, mas intrinsecamente ligado ao dinamismo do corpo.

Se formos pôr em diálogo as idéias sobre oralidade e escrita, sobre o papel dos meios como provocadores de mutações sócio-políticas, históricas, in(ter)ventores de tecnologias da palavra, e as colocações sobre a voz dessossada obtida através do registro sonoro do fonógrafo, a partir de Kahn (para quem a voz gravada abre o mundo de “todos os sons” para

as artes), perceberemos que o que Zumthor anuncia sobre a mediação da voz - transposta em sua quinta tese como impossibilidade vocal de auto-reflexão, própria do mito de Eco - toma novos ares em perspectiva, a partir de uma nova *recepção e abordagem* dessa voz gravada, refletida, reproduzida e maquinada.

Essa abordagem anuncia novos modos de ouvir e criar com sons na modernidade, o que até os dias atuais nos apresenta enormes desafios de atualização, frente às constantes mudanças de materiais, tecnologias, meios e modos de produção sonora, nos quais a fala e outras enunciações humanas são sujeitos a diferentes formas de ressonância, armazenamento, síntese, manipulação e disseminação. Também anuncia a voz como interlocutora das novas tomadas do corpo com as mídias e maquinações tecnológicas contemporâneas, o que nos direciona para a concepção de *voz maquinada*, segundo a intervenção de Deleuze e Guattari:

A voz na música nunca deixou de ser um eixo privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som (...). É somente relacionada ao timbre que ela desvela uma tessitura que a torna heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada (pelo instrumento), é realmente “maquinada”, pertence a uma máquina musical que coloca em prolongamento, ou superposição em um mesmo plano sonoro, partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. (*Ibidem*, p. 42).³⁷

“Máquina”, no pensamento de Deleuze, adquire a conotação de processos de articulação, de vizinhança, de interferência, de vir ou intervenção contínua entre corpos, organismos, ferramentas e máquinas sociais, num *agenciamento maquínico*:

Máquina, maquinismo, “maquínico”: não é nem mecânico, nem orgânico. A mecânica é um sistema de conexões graduais entre termos dependentes. A máquina, ao contrário, é um conjunto de “vizinhança” entre termos heterogêneos independentes. [...] O que define um agenciamento maquínico é o deslocamento de um centro de gravidade sobre uma linha abstrata. [...] Máquina é um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa (DELEUZE; PARNET, 1996, p.84-85).

Portanto, uma *voz maquinada* diz respeito ao processo em que as dicotomias oral-escrito, corpo-mídia, voz em performance - voz gravada, voz versus instrumento, podem assumir um novo aspecto, não de dualidade, mas de agenciamento, de vir³⁸, onde cada uma concede de si intervenções sobre a outra, em movimentos transversais. A voz corporal da poesia em performance faz vir com a voz desossada do fonógrafo. De forma atravessada, essa mutação de registros atinge o social em novos modos de audição, gerando uma

³⁷ Esta citação resume a explanação dos autores sobre o papel na voz nas experimentações que transitam entre a música, a lingüística, a fonética e a poesia, em *Mil Platôs 2* (1995b). Os autores buscam na música e na voz, os meios e conceitos para realizar a crítica à lingüística, e apropriam-se destes elementos sob diferentes aspectos. Esta passagem será discutida no capítulo quatro, sobre a Voz-Música, em detalhes.

³⁸ “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 3).

desterritorialização da voz e da escuta, e uma reterritorialização de uma voz agora maquinada, bem como de uma escuta social que muda o “loop” da circularidade enunciação-audição, resignificando o corpo frente ao social e o social frente ao tecnológico.

Essas propriedades aparentemente duais, tais como a voz corporalizada na performance versus a voz desossada no registro fonográfico, a palavra oral frente à palavra escrita, não apontam uma origem ou um processo linear destes procedimentos, seja na linguagem, no corpo, no meios ou registros, no indivíduo ou na sociedade, seja na arte ou na tecnologia, mas indicam um intenso agenciamento maquínico destes campos de atividades, dentro do campo social:

Um agenciamento não é jamais tecnológico, é até mesmo o contrário. As ferramentas pressupõem sempre uma máquina, e a máquina é sempre social antes de ser técnica. Há sempre uma máquina social que seleciona ou assimila os elementos técnicos empregados. Uma ferramenta permanece marginal ou pouco empregada enquanto não existir a máquina social ou o agenciamento coletivo capaz de tomá-la em seu *phylum* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57).

A história das técnicas mostra que uma ferramenta não é nada fora do agenciamento maquínico variável que lhe dá determinada relação de vizinhança com o homem, os animais e as coisas. (*Ibidem*, p.84).

Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele [...] sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um corpo sem órgãos, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular as partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade. (*Idem Ibidem*, 1995a, p. 12).

Outra desterritorialização desse agenciamento som-palavra, ou oralidade-registro, se dá na própria materialidade do corpo dessa voz maquinada, na reciprocidade entre organismo e maquinação. Se para Zumthor a voz poética só nos chega em completude através do corpo do poeta, nas experimentações com a poesia vocal *em performance*, a apropriação dessa voz maquinada por Antonin Artaud, por exemplo, em *Pour en finir avec le jugement se dieu*³⁹, no rádio em junção com seu teatro ou na poesia sonora de Henri Chopin, em *Vibrespace* (1963)⁴⁰, indicariam o devir maquinado de outra voz poética, de modo algum destituída de configuração material corporal, porém totalmente interferida por dispositivos tecnológicos que, paradoxalmente, não param de remetê-la ao social, num plano de consistência ou de agenciamento maquínico de desejo, pleno de configuração política e devires incorpóreos.

³⁹ Disponível em Som 3. <http://www.youtube.com/watch?v=HBJ8nj76X1w>

⁴⁰ Disponível em: Som 4. <http://www.youtube.com/watch?v=B7BKD66Q90A>

Henri Chopin, em seu artigo *Mutações poéticas*, fala da voz que aparece pelos anos 50, “no momento em que ela pode ouvir a si mesma”, referindo-se aos processos de gravação e manipulação da voz com o gravador. “Desde então, o gravador *entra na boca* quase naturalmente, adivinha-a e descobre suas forças vocais.” (1992, p. 62). Para Chopin, este fenômeno seria tão misterioso quanto o nascimento do poeta que soube submeter-se à escritura.

A voz maquinada (des) configura então o corpo sem os ossos, sem o organismo, ou como um organismo maquinado, ou ainda uma máquina abstrata incorporada numa ferramenta; todos já desmanchados em propriedade e organização e carregados de potencialidade, tal qual um *corpo sem órgãos*⁴¹. São estas trocas duplas que fariam o devir da voz maquinada, entre voz midiaticizada e máquina social, entre voz corporal e voz-desossada:

E acontece o mesmo com o organismo: do mesmo modo como o mecânico supõe uma máquina social, o próprio organismo supõe um *corpo sem órgãos*, definido por suas linhas, seus eixos e seus gradientes, todo um funcionamento maquínico distinto das funções sociais orgânicas tanto quanto das relações mecânicas. O ovo intenso, nada maternal, mas sempre contemporâneo de nossa organização, subjacente ao nosso desenvolvimento. Máquinas abstratas ou corpos sem órgãos, é o desejo. Há muitas espécies deles, mas eles se definem por aquilo que se passa sobre eles, neles: *continuums* de intensidade, blocos de devires, emissões de partículas, conjugações de fluxos. (DELEUZE, PARNET, 1996, p. 85).

Que a máquina não seja um mecanismo, que o corpo não seja um organismo, é sempre nesse ponto que o desejo agencia.” (*Ibidem*, p.88).

Esta reflexão sobre a destituição das propriedades corpóreas, na voz desossada, desde uma apreensão da própria voz gravada pelo fonógrafo, até as infinitas possibilidades de intervenção dos dispositivos digitais de áudio, na atualidade, revelaria não um esvaziamento de tatilidade da voz, mas ao contrário, um plano de consistência de um novo *desejo* ou *devir da voz*, de uma nova auralidade e materialidade vocal e, por consequência, dos sons como um todo.⁴²

Atravessando as noções de voz como mediação da fala, de escrita como tecnologia da palavra no encadeamento da oralidade, e da midiaticização da voz pelo fonógrafo, inauguradora de outra tecnologia de registro das palavras, percebemos que o jogo entre estes elementos torna audíveis elementos não audíveis (a voz desossada), e forma uma nova

⁴¹ Segundo Deleuze e Guattari, “Ninguém faz amor com amor sem construir para si, sozinho, com outro ou com outros, um corpo sem órgãos. Um corpo sem órgãos não é um corpo vazio e desprovido de órgãos, mas um corpo sobre o qual o que serve de órgãos [...] se distribui segundo movimentos de multidões, [...], sob forma de multiplicidades moleculares. [...] O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que expulsou o organismo e sua organização.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 43).

⁴² “Porque o fonógrafo não ouvia apenas vozes-ele ouviu tudo- sons acumularam através do diapasão discursivo de ‘um som’ para ‘todos os sons’, indo do isolamento até a totalização. Isso lançou a voz de sua posição culturalmente inviolável na garganta e equalizou-a com todos os outros sons [...]” (KAHN, p. 9).

auralidade pelo esvaziamento do corpo, um corpo vazio ou sem-órgãos, ou agora um *devir voz-sem-órgãos*.

É preciso fazer devir entre máquina e organismo, criar o “corpo sem órgãos” e então, procurar o que passa através dele: partículas e fluxos, determinado regime de signos. Não se trata de uma falta do corpo na voz; antes de uma falta, trata-se de um “vazio povoado”, trata-se de uma reconfiguração das propriedades que constituem um agenciamento corpo-máquina, agenciamento homem-ferramenta-tecnologia-animal-coisa:

No plano de consistência ou de imanência, o corpo sem órgãos comporta vazios e desertos. Estes, porém, fazem “plenamente”, parte do desejo, e não abrem nele falta alguma. Que confusão curiosa, a do vazio com a falta. Falta-nos, realmente, em geral, uma partícula de oriente, um grão de zen. [...] Mas já o deserto é um corpo sem órgãos que nunca foi contrário às tribos que o povoam, o vazio nunca foi contrário às partículas que nele se agitam (*Ibidem*, p. 72-73).

Na modernidade, esse “vazio populoso” da voz maquinada passa a ser explorado enquanto timbre, enquanto voz mediadora do corpo e da máquina, nos processos tecnológicos de edição, colagem, mixagem, técnicas de transformações sonoras, procedimentos de tratamento, análise e processamento espectral do som, entre outras técnicas. Sob as dimensões da voz poética, como intermediadora de som e da palavra, entre oralidade e escrita, entre sentido e sensação, entre indivíduo e corpo social, há uma variedade de elementos, devires e sonoridades possíveis. De acordo com Giovanni Fontana,

o novo tecido poético tem enredo intermedial e trama sinestésica. E por isso será adaptado as leituras públicas, uma vez que terá reconquistado plenamente os valores expressivos da vocalidade, os valores sonoros das operações plurilingüísticas ou intraverbais, assim como da rima ou das figuras estilísticas clássicas, da aliteração à paranomásia, da apofonia à onomatopéia, não negligenciados os sons mínimos da boca e do corpo amplificados pelos novos aparelhos eletroacústicos nem renunciando àqueles instrumentos aptos à modificação e tratamento do fluxo sonoro. (FONTANA, 1992, p. 130)

Sob este ponto, a voz poética pertenceria a uma

máquina musical que coloca em prolongamento ou superposição em um mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. Plano sonoro de uma “glissando generalizado”, [...] um *contínuum* cósmico virtual, no qual até mesmo os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes, fazem parte. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 41-42).

Portanto, na relação entre a linguagem, o corpo, a voz e a tecnologia, seja pela voz do autor, do locutor, do ouvinte, ou na do leitor da voz poética, opera-se um agenciamento maquinal que percorre as dimensões da fala, da enunciação, do gesto, da performance do corpo, do texto escrito e do aparato tecnológico e social. É sobre estes eixos múltiplos que gostaríamos de abordar uma *intermídia-som-palavra*, no agenciamento entre aquilo que a voz

tem a nos oferecer como material poético e filosófico, matéria de criação, entre dizer, cantar, falar, sussurrar, escrever, ouvir, compor, vocalizar, capturar, gravar, etc.

Percebemos assim, como seria, sob um viés criativo e filosófico sobre a voz na enunciação poética, elencar as noções de oralidade, vocalidade, escrita, voz em presença, voz desossada, corpo da voz e corpo sem órgãos da voz maquinada, que agora poderíamos chamar de *voz sem órgãos*. Sobre estes diferentes tratamentos da voz que se entende tanto sonora, corporal, física e socialmente, percebemos a recorrência de um trabalho vocal necessariamente interpenetrado pelas diferentes dimensões que a enunciação estabelece: entre as ordens poética, política, social, individual, performativa, prosódica, fática, semântica, sígnica, entre outras. Esta noção de diferentes “instância verbais”, pode ser um dispositivo criador para o poeta sonoro, na medida em que o material que ele utiliza para compor, provém justamente destas dimensões, as quais intermedeiam o mundo concreto, a presença de sua voz e sua poética.

Traçamos, no próximo capítulo, um panorama geral no qual essa polifonia de vozes poéticas foi experimentada.

2. A Voz Poética entre som, palavra, corpo e outros meios

RESUMO: Neste capítulo, realizo uma contextualização sobre as transformações criativas que se deram *entre o som, a palavra e o corpo*, no século XX. Esta perspectiva ressalta a *poesia*, a *música* e a *performance* como âmbitos intercalados de criação. Isto será proposto através da audição de obras inseridas no panorama das vanguardas fonéticas, da Poesia Sonora, da Música Concreta e Experimental e da Performance. Iremos detectar a intermídia relativa aos processos composicionais entre o **som** no campo da música, e os procedimentos realizados a partir da **palavra** no campo da poesia. Aponto como os atributos de base de cada uma dessas disciplinas foram desintegrando-se aos poucos.

A palavra e a poesia vão ser exploradas em seus limites de experimentação através do século XX. Não só enquanto som, mas também na relação com diversos meios, como a dança, a performance, as artes visuais e a filosofia. A palavra se revela enquanto multiplicidade dentro de um campo de possibilidades; ela é rediscutida enquanto uso, enquanto matéria. Há uma tomada da palavra como elemento nos diversos campos da expressão artística: a palavra na página como espaço, a palavra enquanto processo de pensamento, enquanto dimensão falada, ouvida, lida, impressa; a palavra enquanto expressão de um corpo ou enquanto corpo na página.

Para Raquel Stolf ⁴³, existiria uma simultaneidade de procedimentos, dentre as práticas artísticas contemporâneas, relacionados à palavra enquanto situações de escuta e enquanto processos de escrita. A palavra teria várias dimensões: escrita, ouvida, falada, pensada, soada, e todos estes processos criativos envolveriam certo tipo de escuta, seja interna ou externa. Segundo a artista, todo texto nos propõe uma situação de escuta: pode ser uma escuta silenciosa ou uma escuta da voz falada. Sob este viés, o poema poder ser ouvido não só enquanto som, mas enquanto leitura silenciosa de uma voz.

Sob o aspecto da *escritura*, a partir de Barthes (1971), situamos as mudanças expostas pela crítica literária na criação poética durante a modernidade, como aquisição de procedimentos de escrita que desestabilizam o sujeito e o objeto textual, o leitor e o autor do texto literário. Barthes coloca que “a escritura é a moral da forma”, ou seja, o modo como o escritor se serve do uso discursivo e da forma da linguagem, diz de sua conduta ética e

⁴³ Palavras proferidas por conta da Oficina de Escrita-Escuta, ministrada por Raquel Stolf no MuMA, Curitiba – Paraná, em março e 2013. Ver também sua Tese de Doutorado: *Entre a Palavra Pênsil e a Escuta Porosa: investigações sobre proposições sonoras*, UFRGS, 2001.

política. Esta consciência, que força a linguagem a voltar-se sobre si mesma, incidindo sobre a escritura burguesa em fins do século XIX, teria sido um dos motivos provocadores da prática experimental da poesia, resultando em movimentos de alteridade entre autor, compositor, texto e leitor, e entre texto e voz. Seu produto surge através de processos como polifonia textual, novos formatos e meios para suportar a palavra, novas formas de narração, abolição da sintaxe, utilização de elementos tipográficos, sons fonéticos e performances de leitura. A poesia moderna encontra aos poucos, desse forma, a poesia visual, a poesia sonora, a música e a performance. A palavra também é dimensionada enquanto escuta de uma voz interna na leitura de um livro, ou enquanto experimentação da voz como aparelho vocal na presença do corpo. A palavra poética revela-se assim, num trânsito entre as diversas categorias artísticas, em procedimentos que transcendem denominações estanques.

Os “primeiros⁴⁴” poemas fonéticos foram escritos por Paul Scheerbart (*Kikakoku!*)⁴⁵ e Christian Morgenstern (*Das Grosse Lalula*)⁴⁶ e publicados pela primeira vez em 1897 e em 1905, respectivamente." (SCHOLTZ, 2004, p. 39). Logo após esse momento, foi através das vanguardas artísticas do início do século XX que se deu o "equilíbrio consumado entre a fronteira que existe entre palavra e imagem (poesia visual), palavra e música (poesia sonora) e palavra e gesto (poesia da ação) como tendências intermídia em sua forma mais ativa." (BULATOV, 2004, p. 21).

Paul Scheerbart: KIKAKOKU!

Ekoralaps!

Wiso kollipanda opolosa.

Ipasatta ih fuo.

Kikakoku proklinthe peteh.

Nikifili mopalexio intipaschi benakaffro - propsa

pi! propsa pi!

Jasollu nosaressa flipsei.

Aukarotto passakrussar Kikakoku.

Nupsa pusch?

Kikakoku buluru?

Futupukke - propsa pi!

Jasollu.....

⁴⁴ A prática de um fonetismo poético pode ser traçada bem antes das práticas do século XX, com composições de sentido poético onomatopaico já no século XVII e mesmo no século IV a.C., na Grécia. Cf. Dick Higgins: *Los Orígenes de la Poesía Sonora*. Disponível em: <http://www.altamiracave.com/dickh.htm>. Acessado em 22 de julho de 2012.

⁴⁵ Kikakoku foi publicado no livro "Ich liebe dich! Ein eisenbahnroman" (I love you. Railway novel) (Schuster Verlag, Berlin), um livro com 66 intermezzos, alguns deles fonopoemas como "Kikakoku!" Versão sonora disponível em : **Som 29.** <http://www.ubu.com/sound/scheerbart.html>

⁴⁶ Publicado na coleção "Galgenlieder" (Grotesque Poems or Songs of the Gallows) (Bruno Cossirer, Monaco, 1905). Versão sonora disponível em: **Som 30.** <http://www.ubu.com/sound/morgenstern.html>

Christian Morgenstern: DAS GROSSE LALULA

Kroklokwaftzi? Semememi!
 Seiokrontro - prafriplo:
 Bifti, bafzi; hulalemi
 quasti basti bo...
 Lalu lulu lulu lulu lal

Hontraruru miromente
 zasku zes rü rü?
 Entepente, leiolente
 klekwapufzi lü?
 Lalu lulu lau lulu la!

Simarar kos malzipempu
 silzuzankunkrei(!)
 Marjornar dos: Quempu Lempu
 Siri Suri Sei (!)
 Lalu lau lulu lulu la!

Como outros exemplos precursores, falamos das *sub-divisões prismáticas da idéia*, na tipografia de “Une Coup de Dés”(1897, fig.1), de Mallarmé, o *método ideogramático* de Ezra Pound, a expressão Joyceana *verbivocovisual* ⁴⁷, a tipografia de Cummings e os *caligramas* de Apollinaire. Entre tantas variações, há uma mistura entre poesia concreta, poesia visual, prosa livre, criação de neologismos, valorização do espaço da página e utilização das palavras como agenciadoras de fonetismos, cores ou sons; característica esta última que aproxima os poemas da música. Segundo Charles Perrone,

a arte de vanguarda, [...], considerou a *folha branca* como o lugar-espaço para produzir significação, chamando a atenção do leitor ao dar estatuto ao canal, que sempre fora tão automatizado e que, neste limite, passou entre a metalinguagem e a informação estética. Mallarmé, neste limite, imprime em *Un coup de dés* uma espécie de ideografia da arte, um livro de páginas soltas, a ordem do receptor reoperando na montagem a estrutura de uma partitura musical, no cuidado e seleção dos tipos gráficos e na sintaxe desconstruída. Mallarmé, [...], radicaliza o meio, o *livro*, e a página ganha outra dimensão, na medida em que se desautomatiza seu uso ⁴⁸.

Com as vanguardas da década de dez e vinte, observamos uma tendência da poesia para a desvinculação do significado, da sintaxe e da informação codificada da palavra. Uma espécie de revolução contra a tirania da palavra escrita, referencial, ordenada, autoritária, símbolo do poder que sufoca a oralidade, as expressões da fala e o aparato complexo da voz.

⁴⁷ A expressão foi tirada do Livro II, Episódio 3, de *Finnegans Wake*, e usada pelos poetas concretistas brasileiros como Haroldo e Augusto de Campos, para evocar o caráter sinestésico de seus poemas. (SMALL, Verbivocovisual: Brazilian Concrete Poetry. Texto disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/introjacksonsmall.htm>

⁴⁸ PERRONE, Charles A. The Imperative of Invention: Brazilian Concrete Poetry and Intersemiotic Creation. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/perrone.html>

A busca de uma língua outra, secreta, a-significante e a-sintática, mas detentora de um poder vocal misterioso e livre, é uma constante nas explorações do tipo de poeta-compositor-artista de vanguarda.

Realizando-se no ato de sua execução vocal, a poesia faz o poeta transformar sua própria voz em instrumento e forma do poema. A recriação da sonoridade é no Dadá o experimentalismo técnico em busca da fundação de uma nova poética que seja também a descoberta de uma língua pura, destituída da função de representação da realidade. (MENEZES, 1997, p.120)

Por volta de 1915, na Itália, um grupo de artistas começou a tecer manifestos nas mais variadas modalidades artísticas. Não como meros comunicados formais, mas como verdadeiros postulados poéticos com teor revolucionário e criativo, estes manifestos falavam de uma “reconstrução do universo”, de um novo objeto artístico como evento, arte-ação, participação, performance, palavra declamada, plasticidade simultânea.

De acordo com Fortunato Depero, em *Reconstrução Del Universo* (1915) a declamação Futurista pensava as artes como um “conjunto plástico dinâmico” composto de palavras, ruídos, odores e cores. Os Futuristas italianos propunham a libertação do corpo do poeta, o espalhar das palavras em liberdade em ruptura com a sintaxe linear, “assumindo a musicalidade das palavras acima da lógica dos significados. Eles introduziram uma série de objetos a serviço do som (martelos, tabuinhas de madeira, buzinas de carros, bombos, tamboretes, serras, campainhas elétricas), [...]” (MINARELLI, 2005, p. 178-179). “Suas apresentações incluíam recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais.” (GLUSBERG, 1997, p. 13).

São inúmeros os manifestos, intercalando cada material de signo, técnicas e suportes artísticos: *Manifesto da Pintura dos Sons, ruídos e cheiros* (Carra), o *Manifesto das Palavras em Liberdade* (1919), de Fillipo Tommaso Marinetti, a *Arte dos Ruídos* (1913), de Luigi Russolo, o *Manifesto da Música Futurista*, de Balilla Patrela, *A Declamação Sinóptica-Manifesto Futurista* (1916), também de Marinetti. Neste último, o autor indica as ações gestuais, vocais, mentais e poéticas que o declamador futurista deve exercitar, tais como “metalar, [...], petrificar e eletrizar a voz, fundindo-a com as vibrações mesmas da matéria expressas pelas palavras em liberdade”. Ou ainda: “deslocar-se por diferentes pontos da sala, com maior ou menor rapidez, correndo ou caminhando lentamente, fazendo com que o

movimento de seu próprio corpo colabore com o espalhar das palavras em liberdade.” (MARINETTI, 1916, *trad. Nossa*)⁴⁹.



Figura 1 e 2-As Palavras em Liberdade Futuristas, 1919.

Fortunato Depero cria a *Onomalingua* (1916), que exercita modos de pronúncia e exploração de sons vocálicos, expressões derivadas de onomatopeia, ruidismos bucais e verbalizações, com a intenção de imitar as forças naturais do vento, da chuva, do mar, rios, lagos, emoções e sensações e de oferecer um repertório rítmico fonético eficaz ao poeta. (DEPERO, 1992, p. 19). No poema *SiiO VLUMMIA-Torrente* (fig.3), Depero sugere a pronúncia vocal dos sons de um rio na Onomálingua:



Figura 3 Fortunato Depero: SiiO VLUMMIA-Torrente, 1916.

⁴⁹ Disponível em: <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETTI/html/DECLA.html>

É interessante perceber como estes poemas, panfletos, cartazes e publicações futuristas anunciavam um novo modo de leitura, como um tipo de partitura, feita para ser declamada pelo poeta, performada, ativada. Numa mistura de poesia visual, poesia fonética, gestualidade, leitura e verbalização exacerbadas e performance delirante, as palavras livres de Marinetti e Depero ativaram o germe para o conceito de partitura-evento explicitado pelo fluxartista George Brecht, nos anos 60⁵⁰. Além disso, estes trabalhos abriram as possibilidades de associação entre leitura poética de um texto e leitura musical de uma partitura, convergindo os sentidos para uma recepção intermídia da obra, na qual o ouvinte se equipara com o leitor e o compositor com o autor. Tudo isto seria ativado pela performance do texto, que agencia os diferentes meios para a expressão do poema, ligando poeta e ouvinte na continuidade corporal e sensível que a recepção da voz em presença proporcionam.

Desde Luigi Russolo e as vanguardas artísticas no início do século XX, teria ocorrido uma tomada do som por artistas visuais, performers, escultores, arquitetos, em propostas conceituais de arte, instalações, performances e eventos. Estes procedimentos foram reconhecidos por volta da década de 80 sob o termo *Arte Sonora*. Nesse âmbito, percebemos alguns processos que permearam a música e a poesia, através dos elementos do ruído, do silêncio e do som, bem como através de procedimentos que lidam com palavras e poesia através da leitura e da elocução em performance.

Luigi Russolo é o “pintor-músico” futurista que vai chamar a atenção para as possibilidades de entonação da voz na fonética experimental e principalmente, da importância do ruído presente nos sons das consoantes. Segundo Russolo, todo e qualquer ruído presente na natureza pode ser imitado pela voz através de consoantes. Para a poesia, o ruído seria de valor integral para a libertação das palavras do lirismo da “Arte” como clericalismo do espírito criativo, contra a qual os futuristas combatiam veementemente. (RUSSOLO, 1992, passim).

Russolo inventou instrumentos novos, verdadeiros precursores da música eletrônica, os seus *Intonarumori* (Fig.4). Realizou variados concertos com estes instrumentos, montando orquestras de ruído⁵¹. Em seu Manifesto, ele nos oferece uma das primeiras tipologias de materiais timbrísticos em favor de sua arte ruidista. Destacamos também uma partitura para orquestra de Intonarumori, (Fig. 5).

⁵⁰ Ver logo adiante.

⁵¹ Destacamos a obra *Vegliò Di Una Città*. Disponível em: **Som** 5. <https://www.youtube.com/watch?v=VHLmitA3o6g>



Figura 4 Máquinas ruidistas de Russolo: Intonarumori

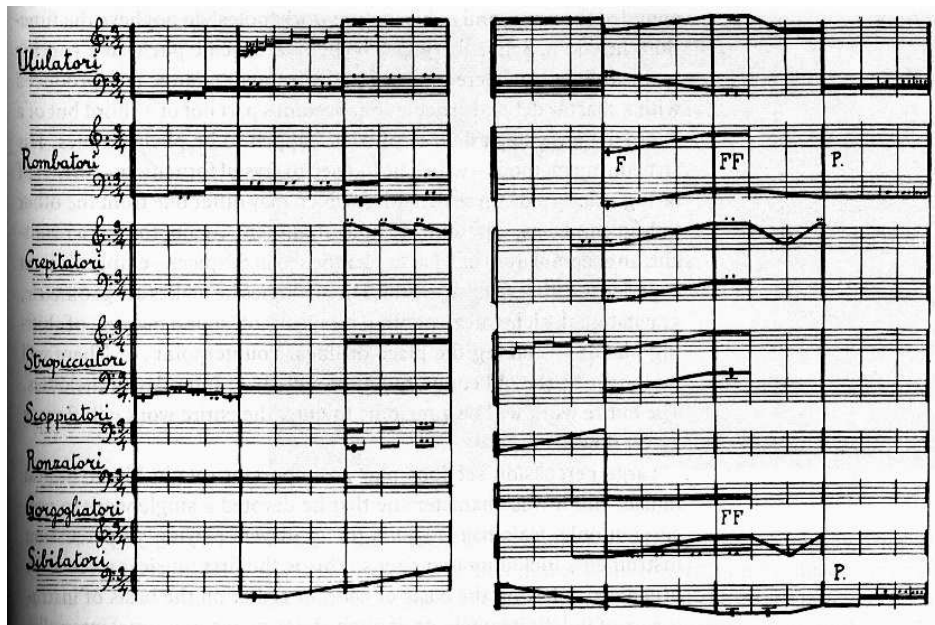


Figura 5- Luigi Russolo: "Amanhecer de uma cidade"

Balila Pratella, que assina o *Manifesto da Música Futurista*, coloca que existiram duas formas musicais, o *poema sinfônico orquestral* e a *ópera*. No primeiro caso o compositor é totalmente livre, mas deve criar um equilíbrio em sua obra, como uma “compressão da expressividade de grande intensidade”. No segundo caso, o compositor deve “atrair inspiração musical de outros tipos de arte.” Para Pratella, a voz humana seria a fonte principal dos meios expressivos. O poema dramático deveria ser em verso livre, o canto não obedeceria aos intervalos miscíveis e seria entoado sem a limitação artificial do canto exaltado e lírico. (PRATELLA, 1980, p.50).

Outro tipo de Futurismo também foi exercido na Rússia (antiga União Soviética): são relevantes os dois manifestos de Aleksiéi Krutchônikh, ambos de 1923: *A Textura da Palavra*

e *A Fonética do Teatro*. Junto a ele atuaram poetas como Velímír Klébnikov (linguagem *záum* ou *transmental*), Vladimir Maiakóvski e Iliazd (Mikhailovich Zdaniévitch).

No Manifesto de 1916, os Futuristas Russos apresentam “A declamação da palavra” onde se afirmava que a língua comum escravizava e propunha-se uma nova língua chamada *záúm*. Esta língua, mais conceitual que real e vazia de um sentido racional, mostrava as possibilidades de uma linguagem que seus fundadores chamaram de “transmental” (QUARANTA, 2007, p.3).

Segundo Raul Haussman, *Záúm* seria uma mistura de tendências étnicas e mágicas, influenciada por línguas pré-históricas e asiáticas. Deve-se distinguir duas formas de *záúm*: “em certos casos ela é transcrição de sons [...], uma outra coisa é a *záúm* do poeta Krutchônikh, que também se encontra em Klébnikov e que se funda numa base emocional.” (HAUSMANN, 1992, p 34).

Krutchénik declara em seu manifesto que “a palavra é mais ampla que o seu significado.” Já Khlebnikov, segundo Konstanetz, dá “preferência a palavras reconhecíveis em seus poemas não-sintáticos, ponderando que “o som da palavra está profundamente relacionado ao seu significado.” (KONSTELANETZ; 1992, p.79-80). Pierre Albert-Birot, outro poeta fonético, gravou alguns dos poemas futuristas russos, como Balalaika, de Maiakóvski⁵²

El Lissitzki, presença marcante no movimento *Suprematista* do mesmo período, publica uma espécie de “livro de artista revolucionário”, *Dlia Golossa* (Fig. 6) com poemas de Maiakóvski, no qual, segundo Agra,

[...] cada poema é acessado a partir de um ícone com parte do título em legenda. O ícone representa, nesse caso, parte da ilustração que introduz cada poema, ou mais do que isso, quase um indicador - como uma **partitura** - do modo como aquele poema deveria ser lido. Trechos em vermelho (a outra cor empregada, além do preto) destacavam passagens que requisitavam maior ênfase, ou refrões. O índice de Lissitzky para o livro de Maiakovski é, na verdade um menu. Nossos dedos “clícam” em cada ícone e somos remetidos às páginas iniciais dos poemas correspondentes (AGRA, 2006).

⁵² Poèmes a deux voix : Mètre – Blalaika Poèmes Promethée a quatre voci Crayon bleu a tre voci. Disponível em: **Som 6**. <http://cramps.it/it/artist/8/album/55>, acessado em fevereiro de 2013.



Figura - 6 Vladimir Maiakóvski - *Dlia Golossa (Para a Voz)*, 1923. Design de El Lissitzky.

Na realidade, haveria um movimento artístico internacional na Rússia, naqueles anos 20, ou como coloca Agra, uma “Internacional Construtivista”⁵³, mistura de dadaísmo, concretismo, *merz* e *zaúm*, na qual artistas ligados a vários “movimentos”, como El Lissitzki (Suprematismo, influenciado por Malevitch), Théo Van Doesburg (Neoplasticismo e De Stijl), Schwitters (Dadaísmo, Construtivismo e Merz) e Khlèbnikov e Maiakóvski (Poesia *Zaúm*) trocavam experiências e intercalavam procedimentos artísticos.⁵⁴ Desde aí prefigura-se uma espécie de intermídia, na qual o artista é ao mesmo tempo poeta, músico, designer, arquiteto, pintor, e sua obra transfigura-se em materiais como o livro, a casa, a voz, o quadro, o desenho, a colagem, em práticas de caráter interativo, colaborativo e interdisciplinar.

Dadaísmo é outro importante movimento que estabelece obras relevantes, precursoras do que viria a ser chamado de Poesia Sonora posteriormente. Tristan Tzara e Hugo Ball são seus fundadores e seu centro de atuação é o *Cabaret Voltaire*, inaugurado por Ball. Estes artistas agitaram o *Cabaret Voltaire* (inaugurado em 1916, em Zurique), realizando performances com “poesia ginástica, concerto de vogais, poesia bruitista, poesia estática, ordenação química dos conceitos...poesia vocálica: aaô, ieo, aiii...” (TZARA, 1916, apud HAUSMANN; 1972, p. 35). Esses eventos teriam inspirado Ball, cujo poema fonético mais conhecido é KARAWANE (1917), (Fig. 7):

⁵³ AGRA, Lúcio. *Monstrutivismo- Reta e Curva das Vanguardas*, 2010, p. 35.

⁵⁴ De acordo com Agra, “não foi apenas por coincidência que os três (Lissitzki, Schwitters e Doesburg) mantiveram estreita ligação _ao menos durante certo tempo_ em colaboração constante. Van Doesburg publicou, na revista *De Stijl*, texto e imagens de Lissitzki e Schwitters. Este, por sua vez, publicou os outros em sua revista *Merz*. EL Lissitzki citou os demais em sua obra *Die Kunstimen* (em colaboração com Hans Arp), espécie de mapa da situação da vanguarda na Europa dos anos 20. [...] Ainda em 1922, Lissitzki projetou o livro *Dlia Golossa (Para a Voz)*, antologia de poemas de Maiakóvski, publicada na Alemanha.” (AGRA, 2010, p. 12).



Figura 7 -KARAWANE e Hugo Ball na noite de estréia do poema fonético

Entre estes eventos, Hugo Ball relata sua *première* performática de *Gadji Beri Bimba*

55.

Encontrei um novo gênero de versos, versos sem palavras ou poemas fonéticos, nos quais o equilíbrio das vogais é ponderado e distribuído apenas pelo critério da ordenação. Os primeiros destes versos li hoje à noite. Eu havia construído uma fantasia própria para isto. Minhas pernas ficavam dentro de uma coluna de papelão azul brilhante que me alcançava até a cintura, de forma que até aí eu parecia um obelisco. Sobre isto eu trajava uma gigantesca gola de casaco recortada de papelão colada por dentro com papel escarlata e por fora com dourado; ela era sustentada junto ao pescoço de maneira que eu pudesse movê-la como asas, levantando e baixando os cotovelos. Além disto, um chapéu de xamã, cilíndrico, alto e listrado de branco e azul. Eu havia colocado nos três lados do pódio em frente ao público estantes de partituras e colocara lá meus manuscritos desenhados com lápis vermelho, celebrando ora em uma ora em outra estante de partitura. Como Tzara sabia dos meus preparativos, houve uma verdadeira *première*! Todos estavam curiosos. E já que eu, como coluna, não conseguia andar, deixei que me carregassem na penumbra para o palco e comecei, vagarosamente e solenemente:

Gadji beri bimba
Glandridi lauli lonni cadori
Gadjama bim beri glassala
Glandridi glassala tuffm i zimbrabim
Blassa galassasa tuffm i zimbrabim (HAUSMANN; op.Cit., p 38-39)

Nas palavras de Hausmann, a troca de experiências e idéias entre os dadaístas e futuristas russos é um fato muito provável. De acordo com os testemunhos em diários de Hans Arp e do próprio Ball, ela teria acontecida pelo contato de Hugo Ball com o pintor russo Kandinskiy, que teria apresentado os poetas russos para ele em Munique em 1912. Kandinsky também entrega palavras fonéticas no *Der Blauer Reiter* (*O cavaleiro Azul*, 1912, p.126), o que levou Hausmann a deduzir que o contato entre os poetas e o pintor existia.

⁵⁵ Versões sonoras disponíveis em Som 7. <http://www.ubu.com/sound/ball.html>. Acessado em dezembro de 2012.

Em *O poeta Kandinsky* (1966), Arp comenta que poemas de Kandinsky foram recitados no Cabaret Voltaire. (ARP apud HAUSMANN; 1992, p. 40). Hausmann sugere que Kandinsky estaria a par das inovações de Khlebnikov e teria mandado recitar fonemas deste no Cabaret Voltaire, em 1916, na presença de Hugo Ball.

Em suas publicações, Hausmann anuncia o que ele chama de Optofonética (1920), uma espécie de poesia visual-fonética que ele apresenta em seus *Poemas-Cartazes* ou *Poèmes-Affiches* (ou ainda *buchstabenplakaten*), como *Offeah* e *fmsbw* (Fig.8), ambos de 1918. Neles, existe a tentativa de codificar uma forma oral na tipografia, através do tamanho das letras, do estilo, fonte e traço e extrair da parte visual do texto uma performance e uma vocalidade. (Cf. MINARELLI, 2005, p.7). Iniciativa intermídia que já se preocupava em conjugar o olho e ouvido, a letra e a voz, a escritura e o som.

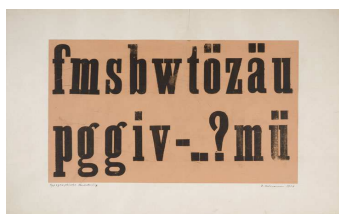


Figura 8 – Poema-cartaz *fmsbw* (1918)

Outro artista do movimento que marcará o nascimento do poema fonético, e também a antecipação do poema letrista, é Kurt Schwitters, com seu manifesto *Poesia Consequente* (1923), escrito com a colaboração de Hausmann. Segundo Minarelli, “a ‘poésie conséquente’ faz-se a partir das letras, não como portadoras de significação, mas de *possibilités à la sonorisation*.” (MINARELLI, 2005, p. 181-183).

Schwitters compôs o poema sonoro *Ursonate: Sonate in Urlauten*⁵⁶ sobre o *poema-cartaz* “fmsbw” de Hausmann (fig 8). Hausmann desenvolveu sua pronúncia em *Fümms bö wö tää zää uu pögiFF müü*. Schwitters se apropria dela e a altera ao fim para *Fümms bö wö tää zää uu pögiFF Kwie*. Este se torna o tema principal, gerador da obra, ou os motivos silábico-sonoros primordiais, sobre os quais toda a *Ursonate* foi desenvolvida.⁵⁷

⁵⁶ Performance do Ursonate nas versões de Michael Schmid, Jaap Blonk e do próprio Schwitters, disponíveis em: Som 8. <http://www.youtube.com/watch?v=PXtDkAnJx7o&feature=related>, <http://www.youtube.com/watch?v=rs0yapSIRmM&feature=related> e <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>, respectivamente.

⁵⁷ Cf. QUARANTA, Daniel. *Poema sonoro/ música poética entre a música e a poesia sonora: uma arte de fronteira*. In: ANNPOM 2007.

A Ursonate apresenta uma mistura intrincada de elementos da forma musical da *sonata clássica* com os sons primordiais da fala. O poema sonoro de Schwitters foi feito para ser oralizado numa performance vocal e é uma proposta de veicular sons primordiais da fala _ato dadaísta contestador do caráter logocentrista da escrita ocidental_ associando-os paradoxalmente à uma forma estrita, tradicional e extremamente elaborada na música, como o é a *sonata*, inaugurando um tipo de obra que transita entre as disciplinas musical e literária. O poema-partitura é construído com a utilização de uma notação híbrida, entre texto verbal e texto musical. É um poema sonoro em forma sonata composto de quatro movimentos: um *Rondó*, com quatro temas principais (Fig. 9), um *Largo*, um *Scherzo e Trio* e um quarto movimento *Presto*, com uma Cadência *ad libitum* e *Coda*.

tema 1: Fumms bö wö taa zaa Uu, pögiff, Kwii Ee.	1
tema 2: Dedesnn nn rrrr, li Ee, mpiff tillff too, tillll, Juu Kaa?	2
tema 3: Rinnzekete bee bee nnz krr müü? ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü, raktee bee bee,	3 3a
tema 4 Rrumpff tillff toooo?	4

Figura 9 - Os quatro temas principais

A partitura é repleta de indicações, tais como: **1)** nome dos movimentos (*Rondó*, *Largo*, etc); **2)** o caráter de cada movimento (através de um cabeçalho que explica ao performer como interpretá-lo); **3)** as divisões dos movimentos em seções (através de linhas grossas ou tracejadas); e **4)** numa coluna vertical, à direita na página, o número do tema que está sendo executado (**Tema 1, 2, 3, 4** etc.), ou o que chamei de *temas variados* (através da adição das letras 'a' e 'ü', como por exemplo, em **3a** ou **ü1**).⁵⁸

Num documento explicativo sobre a obra, uma espécie de bula, com o título *Meine Sonate in Urlauten* (1927)⁵⁹, Schwitters oferece instruções de como ler a partitura, a origem de alguns fonemas a partir dos quais compôs os temas principais, esclarece as dinâmicas

⁵⁸ Ver o artigo “Motivo, Tema e Forma, na Ursonate de Kurt Schwitters” (HOLDERBAUM, 2013), no qual oferece uma análise desta obra: http://www.ufjf.br/anais_cimas/files/2012/02/Holderbaum.pdf

⁵⁹ Publicada pela primeira vez na Revista Merz, no dia 11 de novembro de 1927. Disponível em: <http://www.merzmail.net/ivan2ursonate.htm>

sugeridas a partir das diferentes cores e grossuras das letras (vermelhas e grossas são *ff*, finas e pretas, são *pp*), e a duração possível das sílabas e fonemas. Por ex.: vogais grafadas juntas - **aa**, têm som contínuo; quando separadas por espaço - **a a**; devem ser articuladas em sons destacados.

Outra característica interessante é o aspecto construtivista da partitura, elaborada com tipografia do artista Bauhaus Jean Tschichold. Ainda que Schwitters seja associado com o dadaísmo, sua verve criadora ultrapassou quaisquer correntes ou vertentes artísticas. Seus experimentos abarcam poesia, fonetismo, colagens com materiais de todo tipo e experiências que beiram a arquitetura e a escultura, como em sua *Merzbau* (1919-1923) ⁶⁰.

Dialogando com a poesia fonética, cito brevemente meu poema *ló-ve-lo*⁶¹ (2012). Nele, a ausência quase total de semântica conduz a pronúncia para o ritmo das palavras, para a articulação das sílabas (legato, curto, etc), para expressões de caráter do som da voz (intenso, bruto, doce, etc) e para a velocidade ou andamento da pronúncia (lento, agitado, etc). Sua forma é ternária, com contrastes de andamento (Lento-Rápido-Lento), e também de articulação (legato, articulado, ondulado). (1o mov-molto legato).

Sucedendo as experimentações até aqui elencadas, observamos nos anos 40 o *Letrismo*⁶² Sonoro de Isidore Isou, Maurice Lamaitre, François Dufrêne (Ultraletismo), Gil Wolman e Gabriel Pomerand. Minarelli descreve algumas características do movimento letrista:

Ao se analisarem seus trabalhos sejam visuais, seja sonoros, percebe-se imediatamente que o conteúdo, o significado é zerado. Isou falou em ‘sistematização do nada’, e nas *letrias*, as obras letrísticas, que são grupos de letras reunidas arbitrariamente. As técnicas usadas pelo Letrismo seriam exibições de força pulmonar, esboroamento lingüístico, esvaecimento da palavra, dissolução dos conteúdos, reforço da *phónesis*. Para esta vertente o alvo predileto é a palavra, como símbolo da deformação sócio-lingüística. [...] Palavra que é identificada com a sociedade: guerreando a palavra guerreia-se também a sociedade. A palavra é digna representante daquela mesma sociedade da qual quer se desfazer (*Ibidem, passim*, p. 189-190).

⁶⁰ Merzbau foi uma obra “work in progress” de Schwitters, foi construída com uma grande colagem e descrita por ele como a obra de sua vida. Ocupando dois pisos de sua própria casa em Hanover, o trabalho revelou um ambiente que evocava uma instalação que abrigava e circundava o público, colocando-o dentro da obra, estimulando um processo perceptivo altamente ativo por parte do usuário. Fotos e mais informações disponíveis em: <http://www.artsprite.com/resume/javascript/merzbau/Merzindex.htm>

⁶¹ Disponível em **Som 32**: <https://soundcloud.com/flora-holderbaum/lo-ve-lo-pequeno-poema-tern> e no blog: <http://poemaqueaflora.blogspot.com.br/2012/05/lo-ve-lo.html>

⁶² Isou explica e demonstra o Letrismo no documentário “Around the World with Orson Welles”, em trecho disponível no Youtube, em **Som 9**. <http://www.youtube.com/watch?v=MU4vogDlkYc>.

De acordo com o poeta Jean-Yves Bosseur, Isou e os letristas enfatizavam a qualidade vocal das letras, cuja pronúncia feita pelo poeta poderia abarcar uma “gama de acontecimentos sonoros produzidos tanto pelo discurso como pelo corpo.” (BOSSEUR, 2004, p.92) A poesia letrista absorveria a música e produziria um novo tipo de elemento, a *letria*, ou como coloca Isou, “elemêntica”, uma poesia integral expressa através das letras e números. Para eles, a letra é concebida em suas manifestações visual e sonora, e as letras do alfabeto substituem as notas musicais. Para estas experimentações utilizavam o termo *musica-letrismo* (*Ibidem*).

Gil Wolman elabora um sistema de pronúncia baseado nos ruídos e sons bucais da respiração, chamado *megapneumismo*. Seus trabalhos confluem com os escritos e vídeos de Guy Debord, do movimento *Internacional Situacionista*, formando o grupo *Internacional Letrista* (1952) juntamente com Debord, Jean-Luis Brau e Serge Berna. Um exemplo dos *megapneumes* de Wolman é *Le Memoire* ⁶³.

Já o poeta François Dufrêne rompe com o Letrismo e cria o Ultralettrismo, cuja forma vocal ele nomeia de *cryrhythm*, ou “o automatismo da voz no qual a imagem gráfica é substituída pela gravação em fita magnética.” (LETAILLIEUR, 1992, apud BOSSEUR, 2004, p. 94). Dufrêne influenciou Bernard Heidsieck e Henry Chopin, bem como compositores como Pyerre Henry, com quem trabalhou em algumas de suas *cryrhythmes*. Em relação à intemídia entre poesia sonora e música concreta, dou como exemplo as obras do ultraletrista François Dufrêne: *Triptycrirythme* (1958)⁶⁴, *Bateries Vocalles* (1958)⁶⁵ e *La Guitarre em Long*⁶⁶. *Bateries Vocalles* é uma de suas *cryrhythms* (*grito-ritmos*), na qual fragmentos da pronúncia das letras são manipulados e articulados em ritmo intenso e entrecortado, gerando um caleidoscópio de pequenas pronúncias e reconfigurando uma sonoridade entre vocal e eletrônico. *Cryrhythm*, segundo Dufrene, é um neologismo para designar produção intencional de fenômenos com intenção estética que seriam puros, não silábicos, não-premeditados, com um nível máximo de automatismo, impossíveis de serem reproduzidos exceto mecanicamente, em fita ou disco (DUFRENE, 2007, p. 249).

La Guitarre em Long demonstra aplicação dos *grito-ritmos* para um som instrumental, no caso um violão. Pela audição do trabalho, o artista aplicou gestos rápidos improvisados sobre o violão, de forma a obter sonoridades ruidosas e de articulação

⁶³ Disponível em: Som 10. <http://www.youtube.com/watch?v=372y4Cc7T08>.

⁶⁴ Disponível em: Som 11. <http://www.youtube.com/watch?v=myIJWxrZx1E>.

⁶⁵ Disponível em: Som 12. <http://www.youtube.com/watch?v=9BiccQDF6nc>.

⁶⁶ Disponível em: Som 13. <http://www.youtube.com/watch?v=0qyl6v1vNjw>.

complexa. Movimentos como esfregar, puxar, espremer as cordas e ao corpo do instrumento servem como técnica para este tipo de sonoridade.

Meu trabalho *Poema Verbo Instrumental* (2013)⁶⁷ dialoga com estas duas obras, na medida em que exploro a voz em suas possibilidades bucais, ruídos, sons guturais, sussurros, e no cruzamento com a improvisação no violino. Este experimento foi pensado como peça eletroacústica em quatro canais, para o evento Mônaco Eletroacustique, realizado em maio de 2013. É fruto de diversas situações participativas de criação, performance, aprendizagem e amizade, que se estendem para antes e depois deste evento.⁶⁸ Da performance gravada, um misto de improvisação e experimentação sobre o material que vinha pesquisando e que relato aqui, retirei a matéria prima sonora para compor a peça. Perguntei-me durante o processo: que voz é essa? O que é a voz? Qual a fronteira que separa a voz da boca e a voz do instrumento? Qual a diferença dos aparatos, bucal e instrumental? Até que ponto a voz permanece uma voz neste processo? Da mesma forma, onde a voz orgânica encontra a voz digital, a música eletroacústica? Tentei exercitar a intermídia instrumento-computador, voz-corpo, mecânico-orgânico. Neste trabalho, o corpo amplifica a voz, por outro lado, as possibilidades de edição, processamento e manipulação destes sons orgânicos e concretos da voz e do instrumento ampliam as possibilidades do orgânico até o digital, evidenciando uma fronteira, mas por isso mesmo, um espaço de intercessão entre a voz, o corpo, o instrumento e os sons digitais.

Seguindo o contexto indicamos, ainda em meados da década de 50, na França, o artista Henri Chopin, que cria o termo *Poesia Sonora* para designar suas experimentações com voz e sons eletronicamente manipulados, em parceria com os músicos que compunham música concreta e eletrônica nos laboratórios de experimentação musical em rádios européias (CAMACHO, 2004, p. 13). No mesmo período, precisamente em 1948, Pierre Schaeffer cria o primeiro laboratório de música concreta no L'Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), em Paris.

Editor da revista *Cinquième Saison*, juntamente com Bernard Heidsiecke, Chopin produziu obras e textos sobre o fazer poético sonoro, utilizando recursos da música eletroacústica junto à voz e a performance. Posteriormente, no fim da década de 70, viria a se tornar responsável por um dos documentos mais expressivos sobre poesia sonora: *Poesie*

⁶⁷ Disponível em Som 31: <https://soundcloud.com/flora-holderbaum/poemaverbo-instrumental>

⁶⁸ Voz e violino foram gravados no Estudio Kaxinawá, na UERJ, em Duque de Caxias, RJ, sob assistência e gentileza de Pedro Albuquerque, Adriana Ribeiro, Marcelo Lopez e Mauro S R Costa. O processo de composição foi então assessorado por Daniel Quaranta e Lilian Nakahodo.

sonore international (1979). Chopin cria os *audiopoemas* (nome dado por Brion Gysin), nos quais utiliza manipulações eletroacústicas em fita magnética com variadores de velocidade, ecos, reverberações vocais com a utilização do microfone bem perto da boca, em performances ao vivo⁶⁹ (CHOPIN, 1992, p.65). Dentre suas obras podemos citar *Vibrespace* (1963)⁷⁰, *Dynamisme Intégral* (1978)⁷¹ e *La Digestion*⁷².

Encontramos as ressonâncias dos artistas europeus no Brasil, na década de 50, na poesia Concreta Verbi-voco-visual, com Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e o Grupo Noigrandes:

[...] poesia concreta: abolição do verso; a apresentação verbivocovisual, a organização do texto segundo critérios que enfatizem os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras, orientada principalmente por associações paranomásticas. Tal prática concentra e radicaliza propostas anteriores que percorreram difusamente os movimentos de vanguarda do início do século XX (futurismo e dadaísmo, em especial)⁷³

Mallarmé, com *Un Coupe de Dês*, é diretamente referenciado pelo irmãos Campos, quanto à característica visual dos poemas e dos experimentos com letras no espaço da página, ao redimensionar o suporte da obra poética, através da agitação da diagramação do texto que subverte a página, adere ao panfleto, descobre-se no som e na poesia sonora e visual.

Os poetas Concretistas se apropriaram de variados conceitos poéticos experimentais: as *sub-divisões prismáticas da idéia*, de Mallarmé, o *método ideogramático* de Ezra Pound, a expressão joyceana *verbivocovisual*, a tipografia de Cummings e os *caligramas* de Apollinaire⁷⁴. Em seus poemas, os irmãos Campos e Pignatari trabalham o som, a visualidade e os sentido das palavras, e permanecem atuando ao longo de mais de cinco décadas na produção em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, lp, cd, videotexto, holografia, vídeo, internet.⁷⁵ O processo denominado *invenção*⁷⁶ é outra marca característica destes poetas, que experimentaram procedimentos de apropriação e recriação

⁶⁹Vídeo com performance de Chopin na França em 2005, disponível em: **Som 14.** http://www.youtube.com/watch?v=mg3NrR7_jYk

⁷⁰ Disponível em: **Som 4.** <http://www.youtube.com/watch?v=B7BKD66Q90A>

⁷¹ Disponível em: **Som 15.** <http://www.youtube.com/watch?v=OJXYqAim3ks>

⁷² Disponível em: **Som 16.** http://www.youtube.com/watch?v=eZZ_psEFov8

⁷³ Haroldo de Campos em entrevista no Caderno *MAIS* da Folha de São Paulo, domingo, 8 de dezembro de 1996.

⁷⁴ PERRONE, Charles A. The Imperative of Invention: Brazilian Concrete Poetry and Intersemiotic Creation. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/perrone.html>

⁷⁵ Poesia Concreta- O Projeto Verbi-Voco-visual. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com/poetas.php>. Acessado em 07 de agosto de 2012.

⁷⁶ Cf. PERRONI, op. cit.

lexical e vocabular, utilizando figuras de linguagem como a *paranomásia*, a aliteração, a sinonímia, a antonímia, entre outras, para a elaboração poética e metalinguística.⁷⁷

Em sua jornada escritural no livro *Galáxias*⁷⁸, viagem que é acompanhada pelo CD *Isto não é um Livro de Viagem*, Haroldo de Campos lança mão de toda sua vibrante polimorfa erudita-populosa mestria poética, para criar uma prosa sem prosa, um verso sem verso, onde o poeta caçoa da prosa, do poeta, e ainda assim nos traz uma história, desgarrada da narrativa, através da dês-narrativa. Zomba contando causos de berimbau e instrumentos de feira, camelôs ativados sobre a pressão do instante⁷⁹, descontando, desafiando e desfiando o fio e a linearidade do ato de narrar um curso, realizando um dis-curso, contando um não conto: “não conto, não digo”; mas jorra ao mesmo tempo todo seu líquido em uma escrita sem pontuação. É a fala do artista que ressalta os tempos que ele imagina, suas pausas. Ele claramente leva em conta os aglomerados de sentidos em determinado trecho, a troca de fonemas em outro, uma palavra de passagem que ao mesmo tempo termina um trecho e começa o outro, palavra polimorfa, polivalente, característica de narrador invisível, porém ainda atuante.⁸⁰

Em *Galáxias*, o texto é diagramado como uma história, um conto. Porém, ele não entrega o fio da prosa; o invés disso, ele corrompe a linha do discurso, fragmenta a fala germinando paradigmas por combinação, palavras ímãs que copulam em uma continuidade infinita. De fato o livro é uma espiral sem pontos, e cada página é um poema de um lugar, um país, uma região; e cada região da fala e cada região do livro toma lugar num livro de viagem e seu “não-livro-de-viagem” sonoro:

Narrativa ou poesia? Nem um, nem outro, ambas, isto é, um livro, cuja personagem principal é a linguagem, cujo enredo fragmentado é a viagem como livro, o livro como viagem. [...] Cada página é ela e outras. Corte, montagem, técnica cinematográfica. (CHALHUB, op. cit., p 61).

⁷⁷ “Quando um texto não apenas diz, mas opera metalinguisticamente, temos não só o tema, mas o tema estruturado na feitura do texto, de tal forma que fica impossível separar o procedimento do que se diz. Na verdade, um sobrescrever, diferente de um sobre escrever. Este é um dizer sobre algo, sem mostrar como se faz, aquele é o mostrar o que está dizendo.” (CHALHUB, 1988, p.63).

⁷⁸ Primeira página de *Galáxias*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OLGVvMtaums>

⁷⁹ MALLARMÉ, Stéphane. O Mistério das Letras - O Livro Instrumento Espiritual. In: CHIAMPI, Irleamar. Fundadores da modernidade. Ática, 1991.p 130, passim.

⁸⁰ Trecho abordado em meu Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais (UDESC), *Isto não é um título* (2006).

Meu poema *Galaxioma para Haroldo*⁸¹ resulta da apreciação, deglutição, absorção, “axiomancia” do livro *Galáxias*, pois um livro tal qual *Galáxias* só pode ser relido axiomáticamente, em movimentos cíclicos ou curvaturas, devido à sua forma e aos recursos paranomásicos que fazem as palavras saírem de si mesmas, pela sua própria linguagem espiralada, numa operação da língua que possui a sonoridade apropriada em seu CD *Isto não é um Livro de Viagem*.

Num diálogo intenso com Haroldo de Campos e o Concretismo, temos o artista Hélio Oiticica, acompanhado de artistas como Ligia Clack e do poeta Ferreira Gullar. A teoria do Objeto-não-Objeto provém diretamente das elaborações conjuntas entres estes, compondo o chamado movimento Neoconcretista brasileiro. A relação entre Oiticica e Haroldo foi de troca intertextual, estabelecida entre suas obras artísticas, poéticas, sonoras, visuais, plásticas, conceituais, nos proporcionando um exemplo de interconexão por labirintos poéticos, atalhos que a arte vai configurar como intermeio.

Segundo Aguilar (2008), o primeiro encontro entre Hélio e Haroldo deu-se no Hotel Chélsa, em NY, em 1971. O encontro foi gravado e batizado por Haroldo de *Heliotapes*⁸². A obra dos dois está pontuada de interconexões e influências mútuas. Variados momentos de cada artista em referência ao outro podem ser citados: com Hélio, a *cosmococa* em referência ao grupo Noigrandes: *Nocagions*, a leitura de *Poetamenos*, de Augusto de Campos, em 1972; do outro lado, os trabalhos de Haroldo: os poemas *Parango(h)elium*, e os roteiros que escreveu para os filmes *Heliograma* e *H.O.*, de Ivan Cardoso.

Com Helio Oiticica e seus parangolés, espécie de roupa para ser usada onde o corpo a carrega, o corpo aparece no espaço público para demarcar as fronteiras arte-vida, obra-espaço, corpo-tela, performer-espectador, voz-língua pública. Essas obras levaram adiante as terias do Objeto-não-objeto, na qual, segundo Oiticica,

[...] o objeto é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto-a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante que existe na medida em que é experimentado e não pode ser repetido. (OITICICA, 1968, p. 26-27)⁸³.

Estas propostas vêm ao encontro do nosso (não) objeto de pesquisa, na medida em que articulam intermeios e intertextos, revelando artistas que dialogaram de forma profunda a

⁸¹ Disponível em: <https://soundcloud.com/flora-holderbaum/galaxioma-para-haroldo-ou-esp>

⁸²Transcrição disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=377&tipo=2>

⁸³Documento disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0130.68%20p03%20-%20149.JPG.

construção de uma poética interdisciplinar. A própria tradução ou, como preferia Haroldo de Campos, *trans-criação*⁸⁴ de obras poéticas de Mallarmé, Maiakóvski, Octávio Paz, feitas por ele, e a articulação e elaboração de textos sobre seus precursores, com o faz em seu ensaio *Kurt Schwitters ou o Júbilo do Objeto*, demonstram em que nível se dava o acoplamento destes fazeres, teorias e poéticas processuais.

No que concerne à poesia concretista, sua diferenciação das poéticas vanguardistas ou da Poesia Sonora de Chopin ou do lettrismo de Dufrêne, consiste em que os poetas brasileiros não relegaram o significado da palavra oralizada, sonorizada, mas ao invés disso, ressaltaram que tanto o som, a imagem, quanto o significado, seriam equalizados numa busca pelo poema assim articulado, na sua multiplicidade:

A valorização do potencial semântico na poesia, segundo Augusto, distingue a proposta concretista do *zaúm*, do lettrismo, da Poesia Fonética e outras experiências que caminharam rumo à abstração da textualidade e do sentido: [...] qualquer um pode ver que uma das características diferenciais da poesia concreta, relativamente a outros movimentos poéticos de vanguarda, é o fato de ela não renunciar à dimensão semântica. VERBIVOCOVISUAL, ela se afirmou desde o início, com isso significando a ênfase simultânea no verbal, no sonoro e no visual, em pé de igualdade, e não apenas nos dois últimos níveis ou só no primeiro. (CAMPOS, 2003, apud MATOS, 2010).

Foi também por volta da década de 50 que uma voz mediatizada pelo microfone e pelo gravador começou a se fazer presente entre os poetas. Antes dos recursos de gravação e aparelhagem do som, poetas como Schwitters, Ball ou Maiakóvski utilizavam mecanismos de uso da linguagem além da significação, como recursos corporais de expressão, jogos de linguagens, onomatopéias, neologismos e procedimentos de invenção, entre outras técnicas, para desenvolver experimentações da voz com textos, com a palavra. Depois do uso extensivo

⁸⁴ Sobre a tradução de um poema de Cummings feita por A. de Campos; “recriação e, portanto, exercício de função poética: [...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recrível, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por *signo icônico*, aquele que é de certa maneira similar àquilo que denota.). (CAMPOS, Haroldo de apud CHALHUB, Samira. *Funções da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1990, 4ª ed., p.37, nota 5). Segundo Plaza, cumpre notar que o enraizamento genético de uma possível teoria da Tradução Intersemiótica encontra-se na Poesia Concreta: ”A Poesia Concreta, tomando a palavra como centro imantado de uma série de relações inter e intra-semióticas, parece conter o gérmen de uma TI, pois que, ao definir as qualidades do intraduzível de seu objeto imediato, na linguagem verbal, esta se satura no seu Oriente-o ideograma:trânsito de estruturas.”(PLAZA, p. 12). Neste trecho, Plaza se refere ao trabalho de poetas como Haroldo de Campos, em seu livro *Ideograma: Lógica Poesia e Linguagem* (2000), no qual organiza estudos de Fenollosa sobre a relação da poesia concreta com o *princípio de montagem*, presente tanto no Ideograma, na poesia chinesa, quanto no cinema de Eiseinstein, nos quais a interposição de dois pictogramas remete à produção de um terceiro. Comentário sobre a possibilidade de uma relação deste trabalho com a Intersemiose no fim do terceiro capítulo.

do gravador, com o trabalho composicional realizado diretamente na fita magnética a partir da Música Concreta e Eletroacústica, instauram-se novas dimensões da voz poética, agora em contato com o aparato de gravação, as técnicas de edição e manipulação em estúdio.

De acordo com Cathy Lane, em seu artigo *Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech*, o que antes do gravador era chamado de composição fonética revigorou-se após os anos 50, desenvolvendo-se a partir da habilidade de gravar o som, acontecimento que acabou borrando a fronteira que separa arte sonora, poesia e música concreta. (LANE, 2006, p.4). A autora nos apresenta uma coleção de termos frequentemente usados para nominar esse tipo de atividade composicional com a voz falada, apontando para a variada gama de fontes e de disciplinas que esse tipo de composição desenha:

Metapoesie (ALtagor-Jean Vernier), text-sound composition (Lars-Gunnar Bodin, Sten Hanson, Bengt Emil Johnson), Instrumentation Verbale (Jean-Louis Brau), áudio-poems, poésie sonore\electronique (Henri Chopin), Lautprozesse (Carlfridrich Claus), concrete sound poetry (Bob Cobbing), Crirythme, Musique concrète vocale (François Dufrêne), poèmes lettristes, lettrisme sonore (Isidore Isou), Audiotettura, poesia sonora (Arrigo Lora Totino), artikulationen (Franz Mon), Verbophonie (Arthur Petronio), Akustische and Optische Lautgedichte (Josef Anton Riedl), Audi-tive poesie, lautgedichte (Gerhard Rühm), skribentische Lautpoesie (Valeri Scherstjanoi), sonorisierte audiovisuelle Gedichte (Paul de Vree), Megapneumes (Gil J. Wolman). (Lentz, <http://ncca.smufsa.nu/pr-sonorus.php3?lang=eng&t=0&p=9>, apud LANE, op. Cit. p. 4).

A partir dessa renovação do fonetismo em direção à Música Experimental, Concreta e Eletroacústica, as possibilidades que a voz gravada alcançou foram multiplicadas. Obras como *Ommagio a Joyce* (1958), *Visage* (1961)⁸⁵, e *A-Ronne* (1974-75)⁸⁶, de Luciano Bério, *Roaratório* (1979), e *Empty Words* (1973-74), de John Cage ou *Glosolália*⁸⁷, de Dieter Schnebel, são exemplos de iniciativas que inauguram para a voz um outro nível de exploração, que combina performance, técnica vocal, acúmulo de vozes, polifonia, justaposição sense-non-sense, inclusão de ruídos guturais e sons do cotidiano, síntese e processamento da voz, combinação de todos estes procedimentos, entre outros.

A-Ronne (1974-75) para oito vozes, de Luciano Berio, composta a partir do poema homônimo de Edoardo Sanguinetti, é outra obra que aproxima o som e a palavra de forma paradigmática. Ao se referir à obra, Bério preferiu chamá-la de “um documentário sobre um poema”, no qual explora diferentes dimensões ou “momentos” da palavra, em processos de manipulação e recombinação das sílabas e seus significados, bem como de diferentes

85 Disponível em: **Som 1:** <http://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM>

86 Parte 4 e 5 disponível em: **Som 17.** <https://www.youtube.com/watch?v=VxatBU3POOE>

87 Disponível em: **Som 2.** <http://soundcloud.com/maulwerker/sets/dieter-schnebel-glossolalie-61>

procedimentos fonéticos experimentais, muito utilizados por poetas sonoros. Segundo o compositor, *A-Ronne* não relaciona texto e música com a intenção de realizar uma transposição, mas de extrair do texto poético ferramentas que proporcionem um processo compositivo.⁸⁸ Neste sentido, não haveria a intenção de realizar uma transferência direta entre diferentes linguagens ou sistemas arbitrariamente separados, mas de exercitar a possibilidade de recriar potências poéticas que transitam entre diferentes meios que, por isso mesmo, se mostram indissociáveis ou pelo menos, difusamente fronteiriços.

Se nas vanguardas artísticas a palavra se liberta das regras sintáticas e libera o rumor das palavras, o a-semântico e a declamação do som, logo a música vai liberar todo tipo de som para a criação musical sob o nome de *Música concreta* e *Experimental* e depois, de *Arte Sonora*. A concepção do que é tido como musical passou, desde a música concreta e experimental, a incluir sons de todo tipo (sons cotidianos concretos, ruídos) e mesmo o não-som (silêncio) como potencialmente musicais. Daí decorreu também um processo de *musicalização dos sons*, no qual o artista lida com os sons de todo tipo como matéria prima, não apenas os sons instrumentais e vocais, para compor e criar um complexo de materiais de sentido.

Douglas Kahn, em seu texto *The Arts of Sound Art and Music*, fala do papel do *Som nas Artes*, termo que ele prefere ao invés de *Arte Sonora*. De acordo com o autor, o nome *Arte Sonora* foi pronunciado por inúmeros artistas a partir da década de 80, com o intuito de identificar seus trabalhos com o som como expressão poética possível, dentro de variadas modalidades: são escultores ⁸⁹criando ambientes sonoros, artistas plásticos fazendo instalações, entre muitas outras possibilidades. Todavia, a utilização do som nas artes, não só por músicos, precede em 30 anos a década de 80. O que se convencionou chamar de *Arte Sonora* a partir dos anos 80 na verdade recorre aos fins dos anos 40 e início da década de 50, com a Música Concreta e a Música Experimental, Pierre Schaeffer e John Cage.

Para Kahn, tanto a música concreta quanto Cage, tanto a Poesia sonora, o Text-sound ou o Horspiel, são práticas que ensaiariam uma “sensibilidade pós-moderna, respondendo à provocações teóricas, engajando um tipo de *problematização das fronteiras* (em arte)”. A *musicalização dos sons* seria assim um meio de identificar uma abordagem técnica e

⁸⁸ Texto do compositor no site da Universal Edition. Disponível em: http://www.universaledition.com/Luciano-Berio/composers-and-works/composer/54/work/7123/work_introduction

⁸⁹(Kahn, disponível em: http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Kahn_Sound%20Art.pdf, p.6, grifo nosso, tradução nossa).

discursiva para o uso artístico do som e um convite para ouvir complexamente e compreensivamente. (*Ibidem*, tradução e grifo nossos).

Ambos, Cage e a música concreta envolvem uma advertência contra os vários significados do som. Isso se deu como uma ressaca dos argumentos do século XIX contra as propriedades miméticas de música de programa, disposição que foi ensaiada através da música avant-garde na primeira metade do século ao longo dos anos pós-guerra. A música concreta tentou erradicar as qualidades indiciais através da manipulação direta do som na fita (aceleração, desaceleração, retrogradação, corte, etc.), enquanto Cage estendeu essas operações desde a produção até a recepção, a fim de realizar uma última linha de defesa no limiar psicológico entre ouvir e pensar (*Idem Ibidem*).

Mais relacionados com as possibilidades vocais em performance, ressaltando o caráter fático⁹⁰ das palavras, lembramos de Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement se dieu*)⁹¹ e Carmelo Bene, ligados ao teatro e ao rádio. Demétrio Stratos é outro poeta que explora as potencialidades da poesia em relação ao timbre, às alturas, aos harmônicos ocultos da voz, em entoações semelhantes ao canto de povos mongóis ou povos desconhecidos. A obra vocal de Stratos e Bene será apresentada no quarto capítulo, sobre a Voz-Música.

Stratos e Bene são poetas-artistas que caracterizam uma imagem de autor quase indissociável de suas obras, pois suas pesquisas e alcance vocálico são fruto de uma vida de estudo e prática dificilmente atingidas por um performer com pouca bagagem. Stratos apresenta uma gama de timbres, alturas, ruídos guturais, técnicas de ressonância e entonação que revelam um virtuosismo impressionante. O poeta pesquisou cantos do Oriente Extremo, e exhibe um repertório de sons, gemidos, risos, cantos, que são evocados pela percepção do *compositor como sujeito*, fruto de sua história e determinação. Um exemplo desse tipo de obra são as *Investigações: diplofonias e triplofonias*⁹² de Stratos, nas quais utiliza técnicas dos cantos Mongóis, com sobreposição de harmônicos e elementos percussivos da voz.

Na década de 80, surge o movimento da Polipoesia, em Valência, na Espanha, desenvolvido por Enzo Minarelli e seu *Manifesto da Polipoesia como Prática da Poesia do 2000*⁹³, publicado em 1987. (MINARELLI, 2005, p 195). Neste documento, o poeta sonoro lança mão de seis pontos principais de sua proposição 'militipoética', e aborda aspectos

90 Dick Higgins utiliza o termo para nomear a 3ª tipologia de sua taxonomia para Poesia Sonora. Segundo ele, nos poemas que utilizam a função fática, o significado semântico, se existente, é subordinado à expressão da entonação, produzindo um novo sentido que é relativamente remoto de qualquer significado semiótico por parte das palavras utilizadas.” (HIGGINS, 1980, p. 6-7).

91 Disponível em **Som 3**: <http://www.youtube.com/watch?v=HBJ8nj76X1w>

92 Faixa 21 (mp3) do Cd “A voz é Princesa”, viabilizado pelo site da revista SIBILA, disponível em: **Som 21**. <http://sibila.com.br/poemas/a-voz-e-princesa/2410>. Outra obra do autor, chamada *Flautofonie*, está disponível em: **Som 22**: <http://www.youtube.com/watch?v=IZmaIdiS2uc>

93 Cf. <http://www.3vitre.it/manifesto/manifesto.htm> e [DOWNLOAD SAGGIO "A VOZ" - ESSAY "A VOZ"](#). Acessado em 23 de outubro de 2011.

definidores de uma poesia sonora contemporânea, tais como: o papel das novas tecnologias, as mídias eletrônicas, a palavra como elemento primordial de qualidades sonoras polivalentes, o aparato da boca e as possibilidades de experimentação com o ruidismo sonoro oral, entre outros (*Ibidem*, p.196-210) Minarelli busca o diálogo freqüente entre poesia e performance, numa abordagem da poesia multimídia.

Na segunda parte de seu artigo escrito para a Revista Sibila, *A Voz: Instrumento de Criação*, o polipoeta aborda os fatores relevantes à história e prática da *Poesia Sonora*. Segundo Minarelli, “sabemos que nossa missão deve ser realizada, sempre e de qualquer maneira, na linguagem transmitida pela voz, que tem a dupla acepção oral e vocal. Neste binômio é que se concentra toda a pesquisa da poesia sonora.” (*Ibidem*, p.200).

Também dobramos o percurso em favor do som através de uma poética experimental da música enquanto valorização dos sons cotidianos, do ruído e do silêncio como elementos musicais, tal como Cage coloca em suas falas, leituras poéticas e declarações. Com Cage, o próprio processo poético se funde com o processo composicional, gerando uma abordagem que chama a atenção para o papel do ouvinte como criador da obra, como agenciador de uma escuta. São inúmeros os trabalhos veiculados a esta forma de ouvir-compor um texto que aproxima-se do musical pelo jogo com a sintaxe e com os sons das palavras: *Palavras Vazias* (*Empty Words*)⁹⁴, (1973-1975), *Da Conferência sobre o Nada* (*Lectures on Nothing*)⁹⁵, *Conferência sobre o Clima* (*Lectures on the Weather*, 1975), e seus *Escritos a través de Finnegans Wake* (1973) dos quais provem também *Roaratório* (1973), entre outros.

Quando Cage recitava seus textos, contava com a aglomeração sonora dos ruídos do ambiente, bem como do silêncio das pausas entre leitura e público. Em seus trabalhos gravados, o compositor-poeta também utiliza procedimentos de edição e colagem dos sons da voz com sons cotidianos, sons do trânsito, objetos domésticos. Sua obra *Roaratório*⁹⁶, baseada no livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, foi pensada originalmente para ser uma transmissão de rádio. Cage utiliza o texto de Joyce como medidor ou como tempo da composição (CAGE apud BOSSEUR, op. Cit. p. 105): o procedimento utilizado foi delimitar um tempo de gravação dos sons e da voz (um mês), e outro para trabalhar com as trilhas

94 John Cage: *Empty Words* (1973/1974) + *Music for piano* (1952/1956) **Som 19**. <http://www.youtube.com/watch?v=FO4m3IQh8Us>, e **Som 20**. <http://www.youtube.com/watch?v=KGerrvq-UlI>

95 Oferecemos a *Conferência sobre o Nada* (*Lectures on Nothing*), traduzida e lida por Augusto de Campos: https://www.youtube.com/watch?v=kWonc_-P2L0

96 Disponível em: **Som 18**: <http://www.youtube.com/watch?v=bdHe4c10smY>

gravadas em 16 pistas no IRCAN, em agosto de 1979. De acordo com Bosseur, na obra de Cage “temos a impressão de que a música é o campo de investigação que colide com as idéias da poesia sonora devido ao caráter cotidiano do material e às tecnologias utilizadas [...]” (BOSSEUR, op.Cit., p. 106-107).

Além do envolvimento entre palavra e som que Cage desenvolve, sua influência percorreu artistas das mais variadas procedências, através de suas conferências e cursos no Black Mountain College e na New School for Social Research, envolvendo artistas plásticos, dançarinos, atores, musicistas e cineastas, muitos deles veiculados ao grupo Fluxus e às ideias de evento, performance e happening. Artistas como Dick Higgins, George Brecht, Alisson Knowles, Ken Friedman, Al Hanse, Yoko Ono, Wolf Vostell, Ben Vautier, Nam June Paik, desenvolveram o conceito de *proposições*, *ações* e os chamados *Event-Scores* (*Partitura-Evento* ou *Instruções-Evento*), ligados ao conceito de *Pesquisa-composição* introduzido por Cage. Estas propostas repensavam a música em contato com a performance: “não mais como sucessão de notas, harmonia e ritmo, mas como pulsação, fruição, temporalidade.” (MELIM, 2008, p.12). De acordo com Alisson Knowles,

[...] Instruções de Evento envolvem ações simples, idéias e objetos da vida cotidiana recontextualizada como performance. As Instruções de Evento são textos que podem ser vistos como peças proposicionais ou instruções para ações. A idéia de instrução sugere musicalidade. Como uma partitura musical, as Instruções de Eventos podem ser realizadas por artistas que não sejam seus criadores originais ou estejam abertas à variação e interpretação [...]. Os eventos são uma forma mínima de performance inventada por George Brecht, durante as lendárias aulas de composição Experimental de John Cage na New School for Social Research, em Nova Iorque, em 1958. Muitas performances Fluxus tomaram este significado reduzido de performance, que é muitas vezes uma simples instrução enganosa. (in: www.aknowles.com, apud FELICÍSSIMO, 2009, p.49).

É nesta intercessão entre partitura-ação, poesia performada pela voz, escuta-composição, texto-música e os diferentes meios agenciados neste atravessamento, que tentamos dialogar a proposta de uma intermídia som-palavra-performance, veiculada ao que se conhece como Poesia Sonora, dentro de um campo experimental da composição musical, assim composição intermídia.

Podemos citar ainda inúmeros poetas sonoros, que trabalham dentro de um espectro amplo de usos da voz: Ernst Jandl, Ben Patterson, Allisson Knowles, Emmett Williams, William Burroughs, Brion Gysin, Robert Filio, Dmitry Bulatov, Jaap Blonk, Rod Summers, Michel Lentz, Bartolomé Ferrando, Xavier Sabater, Gerard Rühm, Dmitry Prigov, Lerry Wendt, Américo Rodrigues, Márcio André, Jackson MacLow, entre outros.

Relatamos também as antologias de poesia sonora, reunidas em Lps e Cds, geralmente acompanhados de conteúdo histórico-reflexivo: *Futura Poesia Sonora-Antologia stórico critica della poesia snora*, curada por Arrigo Lora-Totino⁹⁷; o Cd *A voz é Princesa*, Elaborado por Enzo Minarelli⁹⁸ para Sibila — acompanha o texto *A voz instrumento de criação: dos futuristas à poesia sonora*, também escrito pelo Polipoeta. O livro *Homo Sonorus - Uma Antología Internacional de Poesia Sonora* (2004)⁹⁹, elaborado com curadoria do poeta russo Dmitry Bulatov¹⁰⁰, também foi de extrema importância para esta pesquisa.

Observando este panorama sobre a palavra e sobre o som ao longo do século XX, constatamos que haveria uma relação complexa entre as práticas musicais, sonoras e poéticas, de forma que não se poderia afirmar onde acaba o trabalho do poeta e onde começa o do músico, qual a linha que separa o poeta do compositor, ou onde estão as fronteiras que separam performance e palavra num poema sonoro, o compositor do ouvinte, o leitor do autor. Também fica em aberto a pergunta que separa arte da vida, quando olhamos uma colagem de Kurt Schwitters, ou quando uma obra Fluxus nos convida a uma ação sonora conceitual.

Se formos resumir estas tentativas num panorama mais amplo, a poesia que atravessa o séc. XIX em direção ao séc. XX evidencia um movimento da letra e da palavra para fora da escrita da página, para além da linguagem e ao encontro do som da voz e dos diferentes meios, pelos quais pode ser experimentada pela performance. Existiria um movimento de ebulição da palavra, recorrente entre os experimentos poéticos de Mallarmé, os Caligramas de Apollinaire, os textos de James Joyce, as técnicas fonéticas das experimentações ruidistas de Marinetti e Russolo e as *letrias* de Isidore Isou. Entram também, nessa gama de expressões poéticas de longo alcance, as declamações dos manifestos Futuristas, os sons vocais ruidosos e guturais em fita magnética de Henri Chopin, as conferências de Cage e as Partituras-Evento do Grupo Fluxus. Perceberemos que, em todas estas propostas, há um movimento da palavra que joga com as possibilidades do artista enquanto poliartista (músicos, pintores, poetas, designers, arquitetos, todos jogam juntos nesta com-fusão), do objeto de arte enquanto experiência e do suporte enquanto coisa efêmera, desmaterialização e rematerialização em

⁹⁷ CRAMPS RECORDS-Milano, 1978: <http://cramps.it/it/artist/8/album/55>

⁹⁸ Faixas disponíveis no site: <http://sibila.com.br/poemas/a-voz-e-princesa/2410>

⁹⁹ Disponível em: http://www.kunstradio.at/PROJECTS/CURATED_BY/BULATOV/

¹⁰⁰ A Antologia em livro é acompanhada de quatro (4) CDs. Menezes, Philadelpho (org.). POESIA SONORA: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo, Ed. EDUC, 1992.

novos meios e técnicas, agenciamento da obra enquanto acontecimento, enquanto ação, evento, processo ou performance. A palavra pende para diferentes dimensões: falada, ouvida, declamada, manifestada, pensada, lida, chorada, gritada, cantada, soluçada, sussurrada, processada, transformada. Também anuncia diferentes suportes, meios e técnicas: desenho, tela, cartaz, som, colagem, gesto, performance, vídeo, cinema, evento, publicação.

Para Bulatov, à medida que a literatura estabelece novas alianças interdisciplinares, provoca uma revisão dos principais elementos inerentes ao “acordo” convencional que concerne aos tipos predefinidos, tais como uma concepção definida de autor, de obra e de leitor. É detectada aí uma transformação conceitual da idéia de autoria, que é substituída por uma idéia construtiva de autoria múltipla, coletiva, comunal, relacionada à intermedialidade das funções do autor. Junto a isso, também é trabalhada a noção de leitor-espectador-escuta (ou usuário), que deixa de ser um participante passivo para ser um acionar da obra em processo. Quanto mais se faz uso de tecnologias e interfaces coletivas, quanto mais se utiliza “serviços artísticos de meios que substituem um objeto artístico tradicional” dentro da esfera da atividade artística, mais se verifica que o espaço do poema experimental se tornou um sistema poliestruturado, que “reaciona de forma sensível os diversos passos do panorama gerado pelo usuário.” (BULATOV, 2004, p. 25).

Outro fator importante que emerge desta discussão é a assimilação dos sons cotidianos, dos ruídos e dos silêncios como espécie de matizes sonoros possíveis, dentro de uma sociedade na qual sons mecânicos e digitais novos surgem a cada dia. A consequência direta desta escuta musical de todos os sons (*all sound, de que fala Khan*) é, para o poeta sonoro, o incremento da percepção dos ruídos e das infinitas possibilidades timbrísticas de experimentação que o poeta-músico pode explorar. Estariam incluídos aí desde balbucios, sons íntimos, guturais, sons entranhados, viscerais, sons agressivos, gritos e sussurros; tudo que o canto lírico excluiu como não musical, entraria como *menu* disponível para o poeta sonoro.

Ao pesquisar sobre os processos criativos entre som e palavra, detectamos o conceito de *intermídia* como uma característica operacional dentre variados âmbitos artísticos, exercitando fronteiras que, por este motivo, perdem as delimitações de área e passam a configurar, para o poeta-músico, um campo de trocas modais entre o som, a poesia sonora, a música concreta e eletroacústica, o aparato tecnológico, o corpo e a performance.

Aprofundamos, no primeiro capítulo, a noção da voz como paradigma gerador de instâncias múltiplas: entre o individual e o social, o corpo e a língua, a voz e a linguagem, o

corpo e a máquina, gerando assim, múltiplas vozes poéticas. Localizamos, no segundo capítulo, o contexto artístico entre a palavra, o som e a performance, no qual essa voz foi experimentada, no século XX. A partir deste entendimento, de uma poesia que aciona as múltiplas dimensões da voz, articularemos o conceito de *intermídia* e, veiculado a este, o de *agenciamento coletivo de enunciação*, como proposto por Deleuze e Guattari (1995). Convergência, desse modo, os estudos sobre a voz em Paul Zumthor, que carregam uma forte ligação com as teorias discursivas, os atos de fala e a performance, com o plano da *intermídia* traçado por Dic Higgins, Claus Cluver, Juliane Sumich, e de forma estendida, pelos escritos de Deleuze e Guattari sobre a *enunciação*, enquanto *agenciamento* entre todas as partes da língua, como veremos a seguir.

3. Intermídia e Agenciamento na Criação Poético-Sonora

RESUMO: Abordamos aqui o conceito de *Intermídia*, que será discutido de acordo com Dick Higgins, Claus Clüver e Juliane Sumich, entre outros autores. O termo *Intermídia* gera uma discussão que gravita em torno das práticas artísticas contemporâneas que estariam entre dois ou mais campos de saber. Discorreremos também sobre o aspecto de intecessão e conseqüente re-significação dos conceitos de *mídia* versus *arte*. Além destes aspectos, intermídia se relaciona com a interface arte-vida, proposta que estava presente na concepção do grupo FLUXUS. Outra característica do elemento *intermídia* seria a de “meio intermedial” *agenciador de afectos*. Juliane Sumich escreve sobre o “agenciamento de afectos entre as forças opostas de quaisquer meios” (SUMICH, 2007, p 3), referindo-se ao *afecto* como dialogado na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari: como a “habilidade de afetar e ser afetado, uma passagem de um estado experimental do corpo para outro e implicando um aumento ou diminuição na capacidade daquele corpo para agir”. (MASSUMI, 1993, xvi, *apud* SUMICH, 2007, p. 4). Conectando a Intermídia com Higgins, Coleridge e o agenciamento de *afectos* em Deleuze, Sumich nos conduz para o conceito de Intermídia como *agenciamento de enunciação*.

3.1 Intermídia

Propomos o conceito de intermídia nesta pesquisa como conceito operacional entre palavra, som, performance e demais meios que por ventura sejam agenciados dentro desta poética. O termo é relativamente recente, mas a prática de uma arte intermídia ocorre desde muito tempo e em muitas culturas, na vida cotidiana e na arte. Diz respeito à permutação, fusão, sobreposição ou cruzamento de diferentes campos de estudo, como a literatura, a música, as artes visuais, a filosofia, diversas ciências sociais, entre outros.

A palavra é uma assimilação do termo em inglês *intermédia*, que se refere às *médias* ou *média*, como plural de *médium*, traduzido para o português como *meio*. Sua tradução literal portanto, seria *intermeios*. O Dicionário *Oxford*, em inglês, nos oferece uma definição do termo *médium*:

Os procedimentos ou meios de fazer alguma coisa; os meios pelos quais algo é comunicado ou expresso; 2. A substância interventora, através da qual impressões sensoriais são convertidas ou forças físicas são transmitidas (por ex.: as comunicações por ondas de rádio precisam de meios físicos entre duas estações; a substância na qual um organismo vive ou é cultivado: “essas células estão crescendo em um meio rico em nutrientes”; um líquido no qual pigmentos são misturados para fazer tinta; 3. Uma forma particular de armazenar material de arquivos de

computador, como fitas magnéticas ou discos; 4. O material ou forma usado por um artista, compositor ou escritor.(OXFORD DICTIONARIES ONLINE)¹⁰¹

A partir desta definição, concebemos que o meio é tanto um procedimento quanto um material, substância ou forma, usados para comunicar alguma coisa.

De acordo com MacLuhan (1964, p. 72), meios são “extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam”. A partir desta concepção, o diálogo entre os meios no âmbito da *Poesia Sonora* agencia o cruzamento de sons das palavras com a música, os ruídos, os meios eletrônicos e eletroacústicos, o gesto, o visual e a dança, entre outros possíveis, revelando uma relação intermídia no cerne do processo compositivo, em obras que incitam os sentidos do espectador em novas relações inter-sensoriais.

Philadelpho Menezes, em artigo presente na antologia de poesia sonora *Homo Sonorus* (2004), revela o termo *Poesia Intersignos*, para referir-se a uma poesia não só em termos de “um complexo de signos que convivem no espaço *multimídia*, mas como uma rede de significados produzidos pela interface desses signos”. Para o poeta, “a poesia experimental estabelece um espaço *intermedial*, sobrepujando o conceito antigo de *multimídia*.” (MENEZES, 2004, p. 251).

Claus Clüvier, no artigo “Intermedialidade” (2007), reforça a polivalência do termo, usado para designar tanto os meios físicos, os instrumentos utilizados, quanto substâncias mediadoras:

meios físicos e/ou técnicos são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia - o corpo humano, tinta, pincel, tela, mármore, madeira, máquina fotográfica, televisor, piano, flauta, bateria, voz; máquina de escrever, gravador; computador; papel, pergaminho, tecidos, palco, luz, etc. (CLÜVER, 2007, p.9).

A utilização do termo nas artes provém do artista-músico Dick Higgins, integrante do Grupo Fluxus. Higgins apoia-se no conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp para elaborar o princípio *intermídia*:

O *ready-made* de Duchamp, observa Higgins, sugere um campo intermediário entre arte e vida. Higgins propõe uma definição na qual a obra situa-se no meio, em oposição à simples combinação de meios (do *multimídia*). A idéia *intermídia* está entre os 12 princípios que compõem o espírito Fluxus, juntamente com o lúdico, o acaso e a unidade entre arte e vida, entre outros (FREIRE, 2006, p.16).

¹⁰¹ Disponível em: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/medium?q=medium>, acessado em julho de 2012).

Percebemos então, que falar em *intermídia* coloca em questão a concepção de *mídia* como fusão ou intercessão entre os meios; diz respeito ao que é meio de passagem, de contato, de agenciamento, articulação, trânsito: seja de informação, de conteúdo estético, ou de conteúdo a-estético (cotidiano). Falamos de uma tela, de um recital, de um som, de uma escultura, de uma situação, de uma imagem. Falamos de um evento cotidiano ou de uma obra de arte.

Clüver comenta que pode parecer estranho falar de *mídia* como sinônimo de *corpo* ou *performance* ou *dança*, por exemplo, pois estamos acostumados a veicular o termo a suportes menos complexos como a TV ou o telefone e também aos mass-mídia. Mas o autor demonstra _e isso serve para dialogar o termo nesta pesquisa_ que é justamente o valor de reconceituação do termo *mídias* em relação às *artes*, que vem a ser resignificado pelo conceito de *intermídia*.

[...]; as tentativas de construir uma definição viável de “mídia” são motivadas, entre outras razões, pelo desejo de substituir, no discurso geral, o conceito mais amplo de “mídia” pelo conceito de “arte”, que pelo menos desde a introdução do ready-made por Marcel Duchamp, tornou-se mais e mais questionável nesse discurso (CLÜVER, op. Cit. p. 10).

Neste ponto, chegamos às circunstâncias do paradigma da arte contemporânea desde que Marcel Duchamp deslocou o objeto de arte de seu contexto, realizando um movimento de eleição da sátira e da ironia frente ao conceito de “obra de arte” como objeto definido culturalmente, contestando todo o aparato cultural que diz respeito ao que concebemos como *Arte*, como fruição estética. A reconceituação do que é *mídia* e do que é *arte* é um problema que perpassa aspectos desse novo paradigma.

A nova concepção de mídia também decorre de como os processos de gravação e aparelhagem do som resignificaram o meio musical. O som musical que anteriormente era fruído apenas ao vivo em salas de concerto, salões, igrejas passou, a partir dos procedimentos de gravação, a ser acompanhado de elementos visuais ou paratextos, nas capas dos Lps e CDs, entre outros textos que mediatizaram a música.

Outra forte influência dessa aparelhagem midiática da música aconteceu na Música Concreta com Pierre Schaeffer e Pierre Henry, nos anos 50, o que possibilitou a criação musical através de uma nova base material (os sons gravados e manipulados diretamente, sem uma partitura convencional ou instrumentos convencionais), além de direcionar e influenciar o que posteriormente veio a ser uma submídia mista de apresentação entre performance e música eletrônica: a *música mista* ou *live eletrônica*.

A música instrumental também sofreu influências desse processo. A partir dessa nova abordagem dos meios, dos suportes, dos aparelhos, dos temas e técnicas, foi possível uma nova concepção de música e de som musical, incluindo elementos antes considerados apenas suplementares na música, ou mesmo não musicais, como o ruído e o silêncio. Um exemplo dessa nova concepção ou nova audição dos sons é a música aleatória de John Cage, mais especificamente sua peça “4”33”, na qual o intérprete apenas senta em frente ao piano, abrindo-o e fechando-o entre os movimentos. Cabe ao público a elaboração sonora, que assim é incorporada como elemento musical, seja através do silêncio ou da ausência de silêncio e presença de ruídos, falas, cadeiras, semibarulhos provindos do ambiente que acolhe o concerto, a platéia e o intérprete. Cage resignificou o silêncio e os sons do cotidiano, no que ele dizia serem os “sons por eles mesmos” (“sound as thay are”), através da sua concepção de música experimental, que por sua vez influenciou toda uma geração de artistas, músicos e não músicos.

Retornando a perspectiva de Clüver, temos assim um jogo entre mídia e arte, uma revolução da concepção musical, do que é válido como música. Essa revolução viria atualizar e seguiria atualizando inclusive a subdivisão dos gêneros e sub-gêneros, ou mídias e sub-mídias, revelando por exemplo, a Música Eletroacústica, não apenas como sub-mídia da música, mas como um novo gênero autônomo, embora possuidor de elementos e características de submídia.

Clüver indica que haveria três tipos de intermídia, que seriam: 1) *combinação de mídias*¹⁰², 2) *referências midiáticas*¹⁰³ e 3) *transposição midiática*¹⁰⁴. (RAJEWSKY, 2005, p.

¹⁰² **Combinação de mídias** seriam os produtos culturais como danças, canções rituais pré-históricas, bem como textos eletrônicos digitais, estes por sua vez configurando as mídias plurimidiáticas. Plurimidilidade é a presença de várias mídias dentro de uma mídia, como no cinema ou na ópera. Multimidialidade seria a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual. “A mídia mais frequentemente envolvida em tais combinações é a mídia verbal, que faz parte das mídias plurimidiáticas (inclusive rádio e televisão), como também de muitos gêneros musicais e visuais.” (CLÜVER, op. Cit.). O exemplo dado pelo autor é a combinação **título-imagem**: relação entre títulos e obras como pinturas e o cinema. Nesse tipo de subcategoria, “temos a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação.” (*Ibidem*)

¹⁰³ **Referências midiáticas** relaciona intertextualidade e intermidialidade; refere-se aos intertextos de qualquer texto (em qualquer mídia), que ocorrem sempre que há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias (Idem *Ibidem*, p.17). Filmes citam pintores ou músicos e obras de diversas áreas. Poemas citam filmes, a filosofia se apropria de romances, a poesia resgata personagens da literatura.

¹⁰⁴ A **transposição midiática** por sua vez, implicaria em uma terceira categoria de intermidialidade entre textos específicos. Na conceituação de Irina Rajewsky, seria o processo genético de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”; Rajewsky fala desse processo como “obrigatoriamente intermidiático” (RAJEWSKY, 2005, p. 51 apud CLÜVER, 2007, p 18).

50-54, *apud* CLÜVER, 2007, p.15-16). O autor distingue ainda entre textos multimídia, que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, textos mixmídia, que “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançam coerência fora daquele contexto”, e textos intermídia, cujos aspectos sígnicos são indissociáveis:

Canções, revistas, emblemas são textos multimídia. Mixmídia são cartazes de publicidade, histórias em quadrinho e selos postais. Diferentes desses tipos de combinação de mídias são textos, ou gêneros de textos, que “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis.” A esse tipo de texto chamamos de texto intermídia ou intersemiótico. (RAJEWSKY *apud* CLÜVER, p. 15).

Exemplos *intermídia* são o grafitti e os caligramas, os logotipos e os poemas visuais em poesia concreta, que misturam letras numa tipografia que forma imagens, representando algum aspecto do poema, ou mesmo seu tema principal; é uma representação figurativa de uma imagem suscitada no texto verbal, através do posicionamento das palavras e das letras visualmente.

Clüver menciona ainda o conceito de Intermedialidade, campo que abrange as várias intermídias, e “implica cruzamento de fronteiras.” (CLÜVER, p.16). Fronteira aqui tem a ver com as “bordas”, os limites entre duas mídias, entre duas culturas, entre duas técnicas ou duas maneiras de ver o mundo. Também relaciona-se com diferentes conceituações sobre um determinado objeto, quando confrontado entre sua representação e sua materialidade, ou mesmo entre seus significados, que são diferentes entre uma cultura e outra, ou entre um meio e outro.

No presente trabalho, intermídia serve para designar o cruzamento entre elementos musicais, verbais (vocais ou escritos) e performáticos e enquanto processo composicional. Mas não há uma fórmula exata de intermídia e sim sugestões de possibilidades dadas pelas obras, as quais envolvem processos que se situam entre meios e conceitos, entre arte e vida, entre um meio e um objeto do cotidiano. É sob esta perspectiva que Dick Higgins aborda o termo, em seu ensaio *Intermídia*, publicado inicialmente em 1965, na revista de sua própria editora *Somehig Else Press* (1964-1974), vol.1, no1¹⁰⁵. Higgins fala de procedimentos artísticos que ele vivenciava plenamente como artista participante e fundador do Grupo

¹⁰⁵ Revisado e republicado posteriormente pelo MIT Press, dentro projeto Leonardo: Musa- Intersenses-Intermídia: A Theoretical Perspective (2001), vol.3 no. 1, e também no livro *Horizons- The Poetics na theory of Intermedia*, publicado inicialmente em 1984, e depois pela *ubu editions* (2007), disponível em: http://www.ubu.com/ubu/higgins_horizons.html

FLUXUS. Em seu livro, *Horizons* (2007), o autor relaciona o termo *Intermídia* com procedimentos artísticos que transitam entre dois ou mais meios, gerando uma fusão conceitual: “Quando dois ou mais meios distintos são fusionados conceitualmente, eles se tornam intermídia. Diferem dos meios mistos, sendo inseparáveis na essência da obra de arte.” (HIGGINS, 2007, p.140).

Higgins não explicita a concepção dos termos *mídia*, ou *médium*, e parece expandir estes conceitos tanto para técnicas, meios de transmissão, suportes, temas, e muito importante: para conceitos, objetos cotidianos, e o que a poética do artista solicitar. O autor realiza uma abertura do conceito *intermídia* para falar de procedimentos artísticos, sem delimitar seu significado:

Novamente, o termo não é prescritivo; ele não se autoelege ou apresenta um modelo para fazer novos ou grandes trabalhos. Ele diz apenas que obras intermídia existem. A falha em entendê-lo levaria ao tipo de erro em pensar que intermídia é necessariamente datada no tempo pela sua natureza, algo enraizado nos anos 60, como um movimento artístico do período. Não haveria e não poderia haver um movimento intermídia. Intermedialidade sempre foi uma possibilidade desde os tempos mais antigos, e embora alguns comissários bem intencionados possam tentar legislar-lo de um modo formalista e por tanto antipopular, ele permanece uma possibilidade sempre que o desejo de fusionar dois ou mais meios é existente (HIGGINS, 2001, p. 52-53, *tradução nossa*).

O fluxartista argumenta que a arte de hoje não necessita e nem se acomoda bem na antiga divisão entre disciplinas. A compartimentalização entre belas artes, artes do tempo, artes literárias, artes cênicas, etc., não dá mais conta dos novos trabalhos em arte. Essa velha concepção pertenceria ao antigo sistema feudal, no qual o senhor assentava-se cômoda e placidamente num trono-platéia junto da corte e seus súditos de títulos menores, esperando os artistas entreterem-no; ou no qual a arte era feita para ornar uma sala através de um quadro cuja fruição era restrita à nobreza ou a elevados títulos de nomeação.

São objetos caros, artesanais, destinados a ornamentar as paredes dos ricos ou sua monoficiência (ou do seu governo), feitos para serem compartilhados por um grande número de pessoas e dar-lhes uma sensação de grandeza. Mas eles não permitem nenhum tipo de diálogo (HIGGINS, 2001, p.49, *tradução nossa*).

Essa impenetrabilidade e ao mesmo tempo magnificência de uma arte dita autônoma e cortada numa fatia que nomeia um meio (como escultura, pintura, desenho, música, etc.), cedeu lugar à arte que desafia a classificação, exercita a participação e a interatividade, contesta as máquinas de poder em seus âmbitos político, cultural, modal, comunicacional, estrutural, artístico. Higgins, mesmo assim, coloca que as definições de *pintura* ou *música* são aceitáveis e que os objetos de arte ainda são comercializados segundo estas distinções;

todavia, há um “dilúvio” inevitável acontecendo dentro da chamada Grande Arte, e ele estaria em pleno processo de romper as barreiras dessa represa criativa (*Ibidem*).

Este dilúvio encharcou uma gama variada de obras, inclusive no meio musical. São processos criativos emprestados de outras áreas, permeando música, literatura, escultura, cinema, dança, teatro e o que cada obra revela de forma única, de acordo com a necessidade da poética do artista. Seriam obras construídas segundo uma poética singular, não segundo um campo artístico condicionador. São também as vanguardas como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, no início do século XX, que colocaram em prática esta concepção de arte expandida.

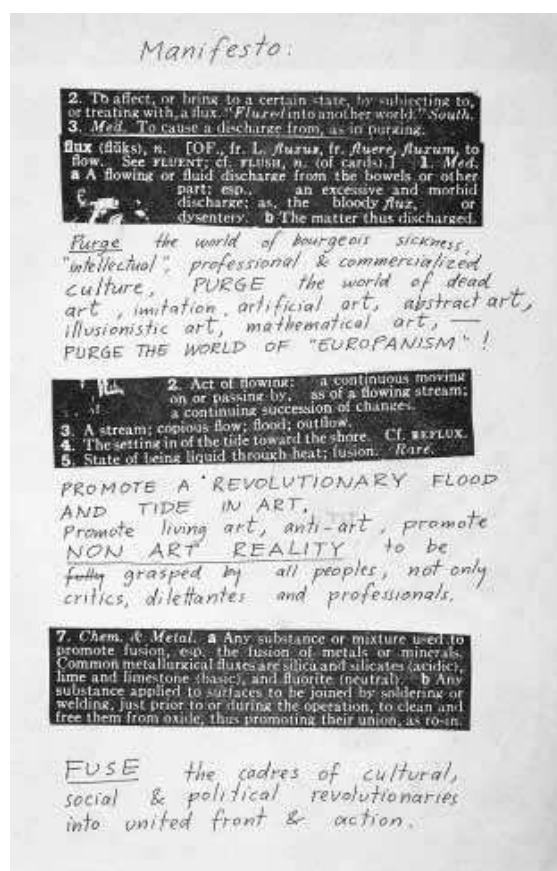


Figura 10-George Maciunas, Manifesto, 1963.

Segundo Cristina Freire (2006, p.16), Higgins propõe uma definição de Intermídia na qual a obra situa-se no meio, em oposição à simples combinação de meios (multimídia). A ideia de intermídia estava entre os 12 princípios do manifesto Fluxus (figura 10, acima), ao lado do acaso, do lúdico, da unidade arte-vida, da presença do tempo, da musicalidade e do experimentalismo, entre outros. A autora cita então a colocação de Ken Friedman, outro artista FLUXUS, sobre a *intermídia*:

Se não há fronteira entre arte e vida, não deveria haver as diferentes formas de arte. Para fins da narrativa da história, das discussões e distinções, é possível referir-se às diversas formas de arte separadamente, mas o sentido intermídia frequentemente inclui arte oriunda de diferentes raízes, de muitas mídias que se multiplicam em novos híbridos. Imaginamos uma forma de arte que esteja composta 10 por cento de música, 25 por cento de arquitetura, 12 por cento de desenho, 18 por cento de ofício de sapateiro, 30 por cento de pintura e 5 por cento dos mais diversos cheiros. Como seria essa arte? (FRIEDMAN *apud* FREIRE, 2006, p. 17).

Higgins usou o termo Intermídia em diversas palestras sobre fusão poética entre as artes, mas sempre afirmando que ele não inventou tal termo, nem esse tipo de prática, mas que ela existe desde tempos imemoriais. Ele deixou sempre claro em seus textos que a fonte principal da qual retirou o termo são os escritos de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

Juliane S. Sumich, em *Conceptual Fusion –Coleridge, Higgins, and the intermedium* (2007), lança um novo olhar sobre o que seria a *Intermídia* referida por Coleridge e apropriada por Higgins. Sumich escreve sobre a intermídia como “um agenciamento de afectos entre as forças opostas de quaisquer meios” (SUMICH, 2007, p. 3), referindo-se ao afecto¹⁰⁶ como dialogado na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “O afecto é a habilidade de afetar e ser afetado. É uma intensidade pré-pessoal correspondente à passagem de um estado experimental do corpo para outro e implicando um aumento ou diminuição na capacidade daquele corpo para agir:

L’affection (afecto, segundo Spinoza) seria ambos os estados considerados como um encontro entre um corpo afetado e um secundo, corpo que afeta (com o termo corpo tomado em seu sentido mais amplo incluindo corpos mentais ou ideais)¹⁰⁷ (MASSUMI, 1993, xvi, *apud* SUMICH, 2007, p. 4, *trad. nossa*).

Segundo esta reflexão sobre intermídia, “o afeto potencial do meio intermidial (intermedium) em oscilação entre as artes, a filosofia e a ciência, é uma fusão conceitual nascida dessa confusão.” (SUMICH, *Op cit.*, p.4).

Sumich demonstra como Higgins referenciou o uso do termo Intermídia nos escritos de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), em especial sua obra *Biografia Literária* (1817, 1983), que versa sobre o papel do metro na poesia em relação à química corporal, na relação corpo-pensamento-imaginação, provocada pela poesia. Estes escritos falam da métrica na

¹⁰⁶ “A arte conserva (...). O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afeções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218-219).

¹⁰⁷ Brian Massumi, em *Notes on the Translation na Acknowledgements in A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 (1980), xvi.

poesia como uma “técnica da química do afeto que colore a imaginação”. Para Coleridge, na poesia os afetos do metro intensificam o antagonismo entre os processos mentais e físicos.

Coleridge foi inspirado pelas leituras dos escritos de seu amigo Humpry Dave, sobre química experimental, e confessa que buscou inspiração poética na nomenclatura dos elementos químicos e suas reações de combinação, no intuito de aumentar o próprio estoque de metáforas para seu trabalho literário. Em sua obra *Biografia Literaria*, Coleridge discute a linguagem da composição métrica na poesia e investiga a origem do metro e seu encontro com as operações que balanceiam processos mentais. Ou seja, como a ação do metro na poesia corresponde aos estímulos de afetos químicos, tais como uma boa companhia e álcool quando combinados em corpo e cérebro, estímulos estes (do metro da poesia e seus afetos químicos) que se tornam consideráveis em sua influência agregada (COLERIDGE, 1983, p. 65 apud SUMICH, 2007, p.10).

A autora demonstra como, da mesma forma que Coleridge induz à fusão entre afetos físicos e mentais pelo imaginário da poesia, Higgins induz uma dinâmica intermedial em uma situação proposta, como em sua peça *Stacked Deck* (1958), na qual qualquer evento poderia tomar lugar, acontecer, em qualquer tempo, conquanto fosse dada uma deixa. A deixa era produzida por luzes coloridas. Como as luzes coloridas podiam ser usadas onde quer que fossem postas e a reação da audiência também era uma deixa, a separação entre performance e audiência era removida (HIGGINS, 2001, p.50). Ao incitar a interação entre diferentes elementos, Higgins acaba levando a obra a uma dimensão conceitual, assim como alguém forma um novo composto ao fusionar diferentes elementos químicos (SUMICH, op., Cit., p.11).

Sumich revela que o termo *intermídia* carrega um significado que vai além do que Higgins abordou em seu ensaio, e que a pesquisa sobre Coleridge revelou que essa concepção transita por ramos desde a química experimental, estendendo-se até as artes e passando pela ciência. Deste modo, a autora introduz “uma nova complexidade sobre a fusão conceitual para o discurso das artes intermediais; uma fusão caracterizada como uma química dos afectos.” (*Ibidem*, p.4).

É interessante perscrutar os caminhos do termo *intermídia*, justamente sobre o nexo entre a poesia e outras modalidades, não só artísticas, mas científicas, como a química: o agenciamento de afectos pela métrica através das técnicas do poeta e sua influência na imaginação do leitor-espectador-ouvinte, que fusiona corpo e mente através da química do verbo incitada pela poesia. Mais interessante ainda é o fato de que Higgins,

concomitantemente com as leituras de Coleridge, participava dos cursos de composição experimental com John Cage, revelando uma coincidência de interesses e estudos entre poesia em música.

Higgins usa em seu ensaio o termo “intermédia”, em inglês, como plural de “intermedium”. O artista usa o plural para diferenciar os variados meios que se relacionam em cada obra. Ele fala de intermeios entre artes do pensamento, filosofia e diferentes espécies de poesia (HIGGINS, 93-94, *apud* SUMICH, p. 20). Para falar desses tipos de intermeios, Higgins elabora o cartaz-mail-art *Some Poetry Intermedia*. (Fig.11) Nesta obra, meio poema-cartaz, meio arte postal, meio poesia visual, meio mapa de fusão conceitual, Higgins apresenta as derivações da poesia e da metapoesia, que revelam o caráter da poesia enquanto arte intermídia: poesia sonora leva para a música; poesia ação para os happenings; poesia visual (poesia concreta) para as artes visuais; vídeo poesia para o vídeo; poesia objeto para a escultura, poesia postal para a arte postal; poesia conceitual para a filosofia. (Ibidem).

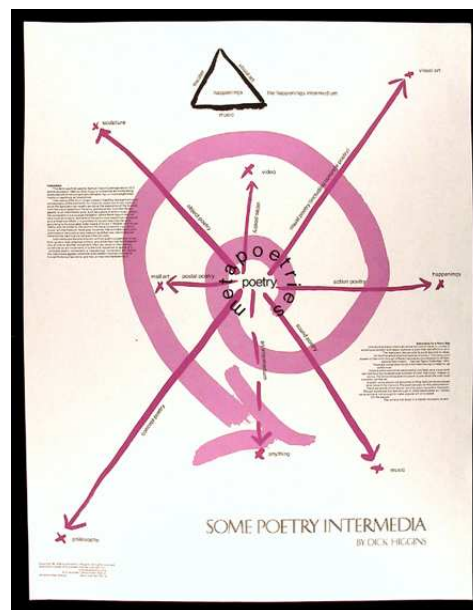


Figura 11 Some Poetry Intermedia

À direita do pôster, Higgins escreve: “O poema verdadeiro se encontra além de suas palavras, além de suas idéias”, e segue com uma citação de Coleridge: “Todas as belas artes (são) uma espécie diferente de poesia. O mesmo espírito fala para a mente através de diferentes sentidos por manifestações de si, apropriadas para cada.” (HIGGINS *apud* SUMICH, p. 20, *trad. nossa*).

É notável como o conceito de poesia como criação (*poiesis*) modela inteiramente a concepção de uma possível intermídia, seja através de quais forem os meios abordados, em quaisquer disciplinas, musicais, científicas, artísticas ou filosóficas. Essa característica de agenciar as afecções (Deleuze), ou materiais de signo (Clüver), ou conceitos (Higgins), através de induções sobre reagentes, sobre elementos sígnicos, corporais, químicos, mentais, físicos, conceituais, eletrônicos ou vocais, seria, segundo este percurso que descrevemos aqui, uma função da poesia e do exercício poético intermídial. Ela aplica reações em diferentes elementos, induz conectividades, faz transitar afectos, signos, materiais, meios. É, pois, sobre o trânsito da poesia com a música e a performance, tanto sob o termo de Poesia Sonora, quanto sob outros, que nosso este se articula, no que denominamos *intermídia-som-palavra-performance*.

Segundo Dmitry Bulatov, em sua antologia de Poesia Sonora *Homo Sonorus* (2004), “a arte intermídia se baseia no princípio fundamental de introduzir linhas imaginárias relacionadas e suas combinações radicais em uma esfera determinada da arte e da literatura.” (BULATOV, 2004, p. 20). Mais ainda, essa ampliação das fronteiras estéticas, e a decorrente “liberação de elementos integrais de seus compartimentos tradicionais”, a “necessidade de vencer limitações da literatura ou das artes definidas como categorias” anunciam, segundo o poeta-autor, a “necessidade de fundamentar e analisar os fenômenos atuais relacionados com a interdigitação da literatura e da música”. É justamente este processo que permitiria transparecer a “estrutura mesma do fenômeno intermídia, sua composição molecular e atômica”. (*Ibidem*).

Até aqui, realizamos o exercício de apresentar o termo *intermídia* no seu escopo mais amplo, a fim de introduzirmos o leitor para a continuidade de nosso assunto: desdobrar a noção de *intermídia* como meio intermedial *agenciador de afectos*, o que nos coloca em contato com os conceitos de *agenciamento* e, em relação à voz poética, à operação de *agenciamento de enunciação*, como dialogados entre os escritos de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Claire Parnet e Sueli Rolnyk (1986; 1998; 2011).

Mas antes disso, gostaria de fazer uma referência em relação à possibilidade, como proposta pela banca de qualificação, de conectar o conceito de *intermídia* com o procedimento de *Tradução Intersemiótica*, de acordo com Julio Plaza, Haroldo de Campos, incluso nas experimentações da Poesia Concreta brasileira. Esta sugestão foi dada a fim propiciar a articulação de diferentes procedimentos e propostas teóricas sobre este lugar “inter” artístico. Junto com esta indicação, também me foi sugerido que pensasse a respeito da

condição metodológica de indissociação, característica neste tipo de pesquisa em criação artística, e que percebesse, em relação à proposta de uma poesia expressa entre som, palavra e corpo, as “dimensões da voz” instauradas nos procedimentos poético-vocais que abordo.

O caminho que optei por traçar foi ao encontro da incorporação de um processo de construção-invenção textual articulado com a criação que pesquiso e lido como criadora. Assim, a metodologia na pesquisa em artes, como exposta no início deste trabalho, através das idéias de Zumthor e Lancri, apontam a intermediação crucial entre o material criativo e as dimensões conceituais que o trabalho acadêmico pode agenciadar através das obras. Esta ligação não permanece como conjectura teórica, mas se dá no nível mesmo da estruturação do trabalho, que necessita estabelecer conexões internas entre as idéias e conceitos elencados e uma poética. Isso implica em tentar integrar ou imbricar ao máximo o conceito e a matéria, texto e criação, observando o que gravita as obras na esfera conceitual.

Desta forma, percebi que, para empreender tal proposta, as obras indicam os conceitos e estes, por sua vez, modulam as obras e o texto, pois são aplicados neles no processo analítico e inventivo. Assim, os conceitos que eu utilizasse para devanear ou analisar as obras definiriam a própria estrutura do trabalho, de acordo com um pensamento, uma epistemologia intrínseca ao modo sobre como conceituamos e falamos sobre as coisas que investigamos. A partir disso, pareceu-me clara a necessidade de veicular minha reflexão-invenção a um pensamento de heterogênese - incluso na problemática dos agenciamentos intermediais - que engendrasses no pensar as engrenagens da própria crítica e dissolução, evidenciando o processo crítico em arte enquanto um procedimento entre o “fazer” do texto e o “fazer” da poética artística.

Com tudo isto em vista, escolhi os conceitos expostos em *Mil Platôs vol. 2- Postulados de Linguística* (1995b), enquanto proposta filosófica de uma abordagem da língua que intermedeia diversos campos como a fonética, a música, a literatura, filosofia, entre outros, o que por si só, tomou grande parte das leituras e conexões com a criação da voz poética que pesquiso. Pareceram-me fartas as relações, apenas em metade deste livro, entre a voz, a linguagem e o corpo, como material criativo intermediador de diferentes meios e disciplinas. Da mesma forma, entendi que o conceito de intermídia se estendia para o conceito de agenciamento, explicitamente sugerido por Juliane Sumich, e o agenciamento por sua vez, tem, em *Mil Platôs*, estreita ligação com os experimentos da voz na música. Deste plano textual para a composição sonora, revelou-se a intermídia dentro do próprio processo criativo,

através da proposta de *enunciação* como módulo para experimentação vocal em uma “poesia fonética livre”, de acordo com Trevor Wishart, uma espécie de condição multidimensional da enunciação humana como potencialidade criativa, como exporei no último capítulo. Fica então notificada minha escolha por um caminho tangente à sugestão da banca, da qual extraí uma possibilidade de incorporar minha criação, vivência e reflexão sobre a voz poética dentro de uma proposta intermídia, através dos agenciamentos das instâncias da Voz-Música.

3.2 Agenciamento

O conceito de *agenciamento* constitui-se e desfaz-se incessantemente na filosofia de Deleuze e Guattari, a partir de um espectro conceitual múltiplo. Em seus desdobramentos, o agenciamento articula-se em *agenciamento de enunciação*, em *agenciamento maquínico de afectos* e de desejo, bem como em um *agenciamento coletivo* sob uma discussão política e social, que aborda os processos *micropolíticos* de *singularização* e *individuação*, como colocaram Guattari e Rolnik (1986).

O conceito é pensado sob um viés de crítica a certos pressupostos da lingüística e da psicanálise¹⁰⁸, nas suas perspectivas Saussureana e Freudiana. Os autores apresentam os aspectos instrumentais de uma abordagem filosófica que questiona o *modus operandi* da lingüística, quanto à redução da *enunciação* em dicotomias como língua-fala, sujeito do enunciado versus sujeito da enunciação¹⁰⁹, significante-significado, performance-competência. Deleuze e Guattari recusam as teorias que definem a língua a partir de constantes e subsistemas, em favor do critério de *variação inerente*, de uma pragmática que mobiliza um “tratamento intensivo e cromático da língua.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, *apud* LIMA, 59-60).

¹⁰⁸ Na série de entrevistas chamada “Abecedário de Gilles Deleuze”, com Claire Parnet, mais especificamente no vídeo intitulado “Desejo”, Deleuze propõem um novo olhar sobre o desejo que, segundo ele, é um conceito nada abstrato, mas ao contrário, extremamente concreto. “Conceber o desejo como algo abstrato é extrair um objeto, que é supostamente o *objeto de desejo* da psicanálise. Dizemos: desejo uma mulher, desejo partir, viajar, etc. Mas Deleuze diz que nunca se deseja algo ou alguém; deseja-se sempre um conjunto. Proust dizia: não desejo só a mulher, mas também a paisagem que envolve esta mulher. O desejo é político-geográfico. É algo concreto como construir um agenciamento, um conjunto. Não seria exatamente desejar um conjunto, mas *em* conjunto. Um animal nunca é um animal sozinho, mas uma matilha, um coletivo. Por onde passa o desejo? O desejo se constrói sobre agenciamentos.” (Da série de entrevistas “Abecedário de Gilles Deleuze”, com Claire Parnet, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tG4fceymmY>)

¹⁰⁹ Na perspectiva linguística: “[...] vale dizer: chamamos de “enunciado” o texto que não faz referência ao seu aparecimento enquanto produção lingüística; e de *enunciação* o texto que no seu transcorrer é assumido por um emissor específico em certas circunstâncias de caráter espacial e temporal.” Por ex.: “Eu estou bem”, designaria um enunciado, enquanto que “eu digo que estou bem”, designaria o sujeito de uma enunciação (CINTRA, 1981, p. 51).

Realizando um panorama geral destas teorias da enunciação e do discurso, Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs-Postulados de Lingística* (1995b), tramam um texto no qual sugerem que a língua não se constituiria como algo homogêneo, abstrato, analisável em signo-significado-significante, mas sim como um grande discurso indireto, uma polifonia de vozes, um *agenciamento coletivo de enunciação*, inserido e atravessado por populações, dialetos, contextos. Este agenciamento múltiplo se daria como um exercício de variar a língua, a qual incidiria, em um só instante, sobre todos os aspectos do enunciado: fáticos, fonéticos, semânticos, prosódicos, sonoros, performáticos, construindo um *contínuum* entre essas variáveis (DELEUZE; GUATTARRI, 2011, p. 40). Estes aspectos, ou dimensões do enunciado, não são codificáveis na língua escrita, nem analisáveis sob os componentes da linguística estrutural; eles são as expressões que o enunciado pode conter sob um *agenciamento coletivo de enunciação*, são os atos imanentes à língua, as transformações incorpóreas, as expressões fáticas, interjeições, o caráter, o timbre, o gesto vocal. Ao invés da divisão língua-fala, os autores propõem uma relação voz-música, ao invés de constantes, variações contínuas, ao invés de sujeito de enunciação, agenciamento de enunciação.

Mais do que representar ou relacionar um objeto ou um sujeito de enunciação, o agenciamento seria o meio que intermedeia, seria o articulador dos enunciados. Nesta concepção, “o enunciado seria o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que poria em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.49). Os autores enfatizam um modo diferente de capturar a linguagem e os corpos, os enunciados, as proposições e acontecimentos, pondo em jogo a representação: “Não representar um sujeito, pois não há sujeito de enunciação, mas programar um agenciamento. Não sobrecodificar os enunciados, mas, ao contrário, impedi-los de cair sob a tirania de constelações ditas significantes.” (Ibidem, p.64).

A unidade real mínima não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o *agenciamento*. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. (Ibidem, p.49)

O conceito de agenciamento articularia, de um lado, os processos entre os elementos do mundo material dos *corpos*, com seus agregados de *conteúdo*, seus signos e corporações, seus corpos físicos e corpos sociais; de outro lado, ele conectaria as dimensões ou

transformações incorpóreas dos enunciados: os atos de fala, o performativo, as sentenças e juramentos, seus discursos e significados. Todavia, o agenciamento não seria dual, mas tetravalente: num eixo horizontal haveria mistura de corpos (conteúdos), constituindo um *agenciamento maquínico*; por outro lado, haveria uma mistura de atos imanentes, expressões, transformações incorpóreas, ou *agenciamentos coletivos de enunciação*. Num eixo vertical, teríamos os processos de territorialização que estabilizam o agenciamento e de desterritorialização, que o arrebatam:

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por outro lado, ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, misturas de corpos reagindo uns sobre os outros, por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados *territoriais* ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de *desterritorialização* que o arrebatam (DELEUZE; GUATTARI; 2011, p. 31).

Revela-se, portanto, um *agenciamento maquínico de desejo* entre os *corpos materiais* ou *conteúdos*, como elementos de sentido: a cor, os signos, o som, a palavra, o vinho, os corpos do artista, da língua, o corpo do timbre vocálico ou mesmo o corpo da terra ou de uma galeria; mas também, um *agenciamento coletivo de enunciação*, entre as ações incorpóreas do enunciado dos corpos, suas *variáveis de expressão*: os atos de fala e as expressões do ilocutório, o performático dos enunciados e da elocução, as situações determinadas pelas instâncias sociais e políticas, os acontecimentos, as expressões do discurso do texto, o estilo vocal, a semântica. Deleuze e Guattari relacionam o agenciamento com esses atos imanentes à linguagem:

Parece que esses atos se definem melhor pelo conjunto das transformações incorpóreas em curso em uma sociedade dada, e que se atribuem aos corpos dessa sociedade. Podemos dar à palavra “corpo” o sentido mais geral (existem corpos morais, as almas são corpos, etc); devemos, entretanto distinguir as ações e as paixões [como intensidades] que afetam esses corpos, e os atos, que são apenas seus atributos não corpóreos, ou que são “o expresso” de um enunciado. Quando Ducrot se pergunta em que consiste um ato, ele chega precisamente ao agenciamento jurídico, e dá como exemplo a sentença do magistrado, que transforma o acusado em condenado. Na verdade, o que se passa antes – o crime pelo qual se acusa alguém – e o que se passa depois – a execução da pena de condenação – são ações-paixões afetando os corpos (corpo da propriedade, corpo da vítima, corpo do condenado, corpo da prisão); mas a transformação do acusado em condenado é um puro ato instantâneo ou um atributo incorpóreo, que é o expresso da sentença do magistrado (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, p.18-19).

O *agenciamento coletivo de enunciação* seria um tratamento da língua, como *agenciamento* entre as múltiplas dimensões do enunciado, num *contínuum* entre suas partes musicais, fonéticas, fáticas, a-fáticas, sígnicas, semânticas, etc., as quais podem afetá-lo no mais breve instante de tempo. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 40).

No nível tetravalente, ele aconteceria entre as expressões incorpóreas, os atos imanentes, mas também entre os corpos, as máquinas de desejo, sendo atravessado e arrebatado entre estas dimensões possíveis entre os corpos e a esfera da enunciação. Este procedimento se alia com a noção de *intermídia*, ou movimento intermedial entre elementos em um meio heterogêneo, como *meio intermedial agenciador de afetos*, mistura de corpos numa sociedade, num *agenciamento maquínico de desejo*. Mas não se trata de uma oposição conteúdo-expressão, corpo-linguagem, máquina-enunciado, mas de um atravessamento ou arrebatamento entre estas esferas, numa máquina de expressão ou regime de signos¹¹⁰:

Em seu aspecto material e maquínico, um agenciamento não nos parece remeter a uma produção de bens, mas a um estado preciso de mistura de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações, repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros. Um regime alimentar, sexual regulam, antes de tudo, misturas de corpos obrigatórias, necessárias ou permitidas. [...] E, da mesma, forma, em seu aspecto coletivo ou semiótico, o agenciamento não remete a uma produtividade de linguagem, mas a regimes de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.33).

Podemos aplicar esta noção em termos de material poético. Estas dimensões corpóreas e incorpóreas seriam os múltiplos níveis, ou múltiplas vozes do discurso poético-sonoro: teríamos, por um lado, no eixo horizontal, consistindo em *agenciamento maquínico de desejo*, o corpo-linguagem na poesia, as matérias sensíveis do som, o corpo-escrita do poema, o corpo sonoro, o corpo da escuta, o corpo da voz, o material vocálico. De outro, o *agenciamento coletivo de enunciação*: o sentido possível, a polissemia, as vozes internas do texto poético, a

¹¹⁰ “Denominamos regime de signos qualquer formalização de expressão específica, pelo menos quando a expressão for linguística. Um regime de signos constitui uma semiótica. Mas parece difícil considerar as semióticas nelas mesmas: na verdade, há sempre uma forma de conteúdo, simultaneamente inseparável e independente da forma de expressão, e as duas formas remetem a agenciamentos que não são principalmente lingüísticos. [...] Se denominamos semiologia a semiótica significante, a primeira é tão somente um regime de signos dentre outros, e não o mais importante. Por isso a necessidade de voltar a uma pragmática, na qual a linguagem nunca possui universalidade em si mesma, nem formalização suficiente, nem ideologia ou metalinguagem gerais. É então, antes de tudo, o estudo do regime significante que dá testemunho da inadequação dos pressupostos lingüísticos, em nome dos próprios regimes de signos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.63) Aqui nos deparamos com uma filosofia crítica da semiose, colocada em Mil Platôs-Postulados de Linguística. O estudo dos regimes de signos trata-se da segunda parte deste livro, do qual tomamos como base apenas a primeira, para falar da *voz-maquinada*, do *agenciamento coletivo de enunciação* e da *Voz-Música*, que nos interessam aqui como conceitos relativos à criação de um material artístico intermedial entre som, palavra e corpo, agenciados entre os diversos planos, como a fonética, a língua, a música, etc. Somente esta primeira parte do livro tomou o tempo e a reflexão necessários para o desenvolvimento deste texto, e explicamos qu, uma investigação mais aprofundada sobre a outra metade renderia outro trabalho, ligado especificamente aos estudos semióticos, como a Intersemiose, entre os quais nos parece haver grandes questões compartilhadas, simultâneas ou mesmo, ricamente contrapostas. No entanto, pela característica temporal limitada a que nos submetemos num curso de mestrado, se mostrou impossível a utilização e reflexão justaposta destes estudos. Reconhecemos que estas relações são um dos encaminhamentos possíveis para uma pesquisa futura, talvez um doutorado, que possa desenvolver o pensamento sob esta proposta de reflexão sobre a criação poética, entre a filosofia de Deleuze e Guattari e os estudos em Semiologia.

própria *poesia*, a circunstância e o contexto das expressões indicando articulações, a performance e sua situação, o prosódico. Pelo eixo vertical, isso tudo se territorializa ou desterritorializa na composição sonora e performática, na escuta e na escrita deste processo. Ou seja: temos aí, variadas dimensões da enunciação poética dentro de uma pragmática, transposta junto e além do caráter acústico-semântico-performático das palavras.

A abordagem da enunciação, proposta por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, migra da filosofia e beira os elementos da lingüística, utiliza intercessores da música e das teorias do discurso e do enunciado, e concentra sua atenção na pragmática, ou seja, uma parte da lingüística que seria encarregada de pesquisar os usos e aplicações contextuais da língua, a esfera dos discursos e suas enunciações em diferentes situações de agenciamento de enunciação e performance.

3.3 Teorias da enunciação- Breve panorama através de Mil Platôs

Enunciação e enunciado são noções estudadas em diferentes teorias lingüísticas, enunciativas e discursivas, e que por isto, assumem diferentes dimensões, a partir de perspectivas epistemológicas distintas. Estes conceitos foram estudados à fundo por M. Bakhtin (*Os Gêneros do Discurso*, in: *Teoria da Criação Verbal*, 1997), V. N. Voloshinov (*La palabra en La vida y La palabra en La poesia: hacia una poética sociológica*, 1926), É. Benveniste (*Problemas de Lingüística Geral*, 1976) e O. Ducrot (*Espaço de uma teoria polifônica da enunciação*, 1987). Estas teorias partem de propostas que resignificam e ampliam conceitos Saussureanos e resultam na formação de abordagens diversas do uso da linguagem. (BRAIT, 2010, p.62).¹¹¹

De forma muito resumida, podemos dizer que o estudo dos enunciados e das enunciações resgata a análise do discurso verbal em relação às situações que o engendram, aos usos concretos da língua dentro da vida, revelando uma fronteira indiscernível entre a vida e a linguagem, nos diversos aspectos e concepções de *enunciado*. Assim, o contexto de uma enunciação verbal interage necessariamente com a situação extraverbal que, portanto, não age fora do enunciado, mas o integra como estrutura significativa de sua constituição (Voloshinov, op Cit, p. 5).

¹¹¹ O estudo dos enunciados e da enunciação ocorre nos escritos de R. Barthes (*Aula*, 1977), G. Deleuze; F. Guattari (1995b) e M. Foucault (*Enunciado e Arquivo*, in: *Arqueologia do Saber*, 2008). Pela evidente extensão destes estudos, não temos o intuito de aprofundar aqui todas estas teorias. Pinçamos o que nos interessa, dando especial atenção à abordagem feita em *Mil Platôs*-Postulados de Lingüística (vol.2, 1995b).

Sob o viés da lingüística, o estudo dos elementos como a *frase*, por exemplo, são isolados no estudo gramatical, pela abstração do contexto que tais enunciados engendrariam; sendo assim, o estudo da fala e suas diversas implicações sociológicas, etimológicas e sonoras, performáticas, ficariam de fora do estudo língua. Neste sentido, em termos epistemológicos, a língua passa a ser abordada como se constituindo um código dentro da lingüística, como sistema científico e parametrizável.

Foi Oswald Ducrot quem, através de uma pragmática semântica segundo a perspectiva lingüístico-enunciativa, estabeleceu a distinção entre *frase* e *enunciado*, *enunciado* e *enunciação*. Para o linguista, “[...] a língua pode ser apresentada como um conjunto de frases ou de enunciados, mas a própria noção de frase ou enunciado é uma construção (não se observa uma frase, apenas uma ocorrência de frase).” (DUCROT, 1978, p. 291). Neste sentido, Ducrot chama de frase um objeto teórico, entendendo que ele não pertence, para o linguista, ao domínio do observável, mas se constitui como uma invenção na ciência particular da gramática. O que pode ser observado, para ao linguista, é o *enunciado*, enquanto manifestação, aparecimento, acontecimento, enquanto ocorrência *hic et nunc* de uma frase. (*Ibidem*, 1987, p 164).

Esta perspectiva toma o enunciado como acontecimento histórico, que põe em ação um evento que não existia antes de se falar e que não existirá depois, algo como uma aparição momentânea, que Ducrot chama de *enunciação*. De acordo com Brait, não se pode deixar de mencionar que a definição de enunciado é feita muitas vezes em oposição à de enunciação:

[...] em muitos desses casos, o enunciado é tido como o *produto* de um *processo*, isto é, a enunciação é o processo que produz e nela deixa marcas de subjetividade, de intersubjetividade, de alteridade que caracterizam a linguagem em uso, o que o diferencia de enunciado para ser entendido como discurso. Mas, naturalmente, essa definição não é consensual ¹¹² (BRAIT, 2010, p. 64).

Outro autor que marcou profundamente os estudos enunciativos foi M. Bakhtin, na década de 20, na Rússia. Junto ao seu Círculo Bakhtiniano, estava Voloshinov, que assina *Discurso na vida e discurso na arte-sobre poética sociológica*, texto no qual discute termos como *enunciado concreto* e *enunciação*, ligado-os a termos como *discurso verbal*, *palavra* e *evento*. Neste texto, pode-se entender o sentido de *enunciado-enunciado concreto-enunciação* a partir da indagação lançada: *Como o discurso verbal na vida se relaciona coma situação*

¹¹² O autor coloca uma nota para consultar, neste ponto, a teoria de Emile Benveniste, que abre uma brecha pra a enunciação dentro da perspectiva estruturalista. Indica os livros *Problemas de lingüística geral I e II*, *A linguagem como experiência humana*, e *Aparelho Formal da Língua*.

verbal que o engendra? O exemplo dado para ilustrar o enunciado concreto seria a simples enunciação da palavra “*Bem*”. Suponhamos que duas pessoas estão sentadas numa sala, ambas em silêncio. Então, uma delas diz: “*Bem*”. O sentido geral de “bem”, este enunciado de uma só palavra, “só pode ser compreendido e analisado porque existe uma situação extraverbal implicada no verbal, incluindo aí interlocutores que se conhecem, compartilham universos, conhecimentos, pressupostos, sentimentos.” (VOLOSHINOV apud BRAIT; MELLO, 2010, p. 66).

Assim, o estudo enunciativo implica muito mais do que aquilo que está incluído dentro dos fatores lingüísticos, pois é a própria situação que configura o enunciado, como no caso da palavra “*Bem*”. Seguindo esta teoria, o autor propõe dividir o enunciado em elementos espaciais, comuns aos interlocutores (a sala, a janela, o espaço); o conhecimento e compreensão da situação comum dos interlocutores; e a avaliação comum desta situação. (VOLOSHINOV, op. Cit., s.d., p.5, apud BRAIT, 2010, p. 67).

Esta discussão sobre enunciado e enunciação veicula conceitos trabalhados dentro dos estudos literários e da escritura, como no caso de Barthes, que fala da *escritura* e da *literatura* como trapaça, como um trabalho de deslocamento sobre a língua, para uma “salutar esquiva que permitiria ouvir a língua fora do poder”:

[...] o poder é um parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua política histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. A linguagem é legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. [...]. Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela simplesmente é: fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (BARTHES, 1977, p. 6).

Todavia trata-se de, além de contestar a oposição ciências-letras, de apostar na linguagem como multiplicidade de lugares da fala:

O enunciado, objeto habitual da lingüística, é dado como o produto de uma ausência do enunciator. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem. (*Ibidem*).

Barthes coloca-nos a noção de *enunciação* e de *escritura* na medida em que elas reconhecem a língua como um “imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes [...]”, língua na qual “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, mas são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.” (BARTHES, 1977, p. 9-10).

Não seria questão de colocar, de um lado, a escrita dos linguistas, cientistas e dos pesquisadores e de outro, a de escritores, poetas e ensaístas; ao contrário, trata-se preservar o

“sal” da *escritura*, que se encontra em toda parte onde as palavras “tem sabor” (*sabor* e *saber* têm, em latim, a mesma etimologia). (*Ibidem*). É esse gosto das palavras que, segundo Barthes, faria o saber profundo e fecundo na escritura, numa ordem do saber que deixe que as coisas se tornem o que são, o que foram, pelo sal das palavras. Esta discussão sobre o enunciado enunciação amplia-se então entre enunciado falado e enunciado escrito, e nos coloca frente à oralidade e à escrita que se desdobram, respectivamente mas não de forma homogênea, em escritura e em vocalidade.

M. Bakhtin contorna alguns aspectos aparentemente dicotômicos entre oralidade e escrita, através do conceito de voz na literatura e na poesia. Para o autor da teoria literária, articulada e formulada junto ao seu Círculo, o estudo do enunciado e da enunciação gera uma reflexão sobre termos como *palavra*, *enunciado concreto*, *comunicação*, *discurso verbal*, *polifonia*, *dialogismo*, *ato-evento*, entre outros elementos. Para M. Bakhtin, a escrita traduz a voz humana como portadora dos sentidos da existência, preservando, de modo específico, suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: *polifonia*, *contraponto*, *orquestração*, *palavra a duas vozes*, *coro*, *tom*, *tonalidade*, *entonação*, *acento*, etc. (BUBNOVA; LEISER; TONELL, 2011, s. p.). Bakhtin estipulou uma teoria que discute a voz como metáfora do enunciado:

A mesma palavra *enunciado*, que na comunicação discursiva é a unidade mínima do sentido (que pode ser respondida), em sua versão russa está ligada ao falar, articular, argumentar; em uma palavra, trata-se de dar voz a alguém, tanto em seu processo como em seu resultado: *vyskazyvanie*.¹¹³ O enunciado é, desta forma, a metáfora da oralidade codificada por escrito, é uma unidade mínima de sentido que pode ser respondida no processo da comunicação dialógica (*Ibidem*).

Percebe-se, sob este breve contexto, que o estudo dos enunciados remete a uma abordagem filosófica da relação linguagem-corpo-vida dentro da sociedade, suas instâncias informacionais, representacionais e comunicativas. Enunciado é, neste sentido, tanto um livro, uma fala, quanto uma palavra; é metáfora da oralidade por escrito, escritura que preserva o sal das palavras frente aos fascismos classificatórios da linguagem; é elocução performativa da mensagem, transferência de juramentos, sentenças, atos incorpóreos, elementos imanentes à situação.

¹¹³ A palavra russa *vyskazyvanie* não corresponde com perfeição a sua equivalente espanhola: *enunciado*, tomada do francês em seu sentido especificamente teórico. No contexto teórico, remete à intertextualidade, ideia de Kristeva, certamente derivada de Bakhtin, mas adaptada à ideologia da *écriture*. A palavra russa remete ao contexto oral ou virtualmente oral e, ao mesmo tempo, significa *enunciado* e *enunciação*, *processo* e *resultado*, cancelando a dicotomia entre língua e fala. [...]”. (2011, nota dos autores).

Para Deleuze e Guattari, o *enunciado* é o produto de um agenciamento coletivo, o que indica produção de subjetividade que não remete a um sujeito, nem a um objeto representado, nem a uma predicação, mas a regimes de signos, fluxos, partículas, relações intermídia, agenciamentos intermediais de afecto e de enunciação, arrebatados ou estabilizados pela máquina que territotaliza e desterritorializa os corpos e suas expressões incorpóreas.

Em Mil Platôs-Postulado de Linguística, são discutidos elementos como o papel da voz no uso da língua, a performance do corpo, as implicações do social nos atos de fala, as expressões incorpóas dos enunciados, a relação arrebatada entre forma e conteúdo e entre conteúdo e expressão, as intervenções da música na poesia e na fala e da poesia na música. Como expomos anteriormente, o livro propõe uma abordagem cartográfica sobre os recursos da enunciação fora do campo representacional da linguística, sob um olhar que intervém o panorama dos estudos da enuniação e dos atos de fala, a pragmática da língua, com os afectos da música e do som nas artes; o uso da fala-canto e de técnicas extendidas, a poeial oral e eletroacústica, a língua-menor ou idioleto, a voz maquinada e a voz-música, as quais eles observam nas artes, entre a música, o cinema, a literatura, o teatro.

No sentido de apontar processos criativos com sons, palavra e corpo, intervimos o conteúdo apresentado até agora com a enunciação no campo da Arte Sonora, através dos escritos de Trevor Wishart, como segue.

3.4 A enunciação na criação sonora através de Trevor Wishart

Sob outro escopo ainda, inventivo, elencamos a apropriação da *enunciação* para a criação sonora segundo a perspectiva do compositor Trevor Wishart, na qual a enunciação vocal ou elocução agruparia-se em diferentes níveis de complexidade organizacional, de acordo com a complexidade cerebral dos organismos, seja de um pássaro, um grilo, um lobo ou a voz humana. (WISHART, 1996, p.240). A enunciação seria uma qualidade de emissão sonora dos diferentes organismos vivos, através de distintos aparatos sonoros; mas ela poderia ser intencional, uma enunciação direta, como numa composição eletroacústica, ou simplesmente uma comunicação sonora de outra natureza, como quando um cão grita quando pisamos em sua pata (*Ibidem*). Todavia, o autor ressalta que “na maioria dos casos, quando seres humanos são ouvidos produzindo sons, nós iremos incutir intenção ao evento sonoro. Nós iremos ouvir isso como uma enunciação em algum nível (*Idem ibidem*).

Whishart demonstra que a enunciação de certos tipos de pássaros podem ser tomadas como enunciados com sintaxe sonora que imputa uma forma e um sentido, ou seja, compostos de gestos agrupados e estruturados segundo uma hierarquia que forma, por exemplo, motivos, frases, linhas ou seções. Entretanto, na enunciação humana, outro tipo de elemento entra na descrição: o signo arbitrário, que se relaciona com os objetos e as coisas as quais ele representa (WISHART, 1996, p. 261). Wishart se serve do fato de que, embora a similaridade dos signos com as coisas não precise acontecer, quando visamos à exploração sonora, ela pode acontecer. Além disso, os signos lingüísticos são definidos até certo ponto, pois “há sempre outras dimensões do objeto-sonoro que não entram em sua definição como signo.” Estas outras dimensões podem ser articuladas na arte sonora, seja usando convenções como a organização de alturas, i.e. na canção, em aspectos de paralinguagem, ou em outro modo não lingüístico. (Ibidem).

Dizendo de outro modo, o signo, a palavra e em especial a palavra escrita, não transmitem o conteúdo total da enunciação, na língua falada em toda sua complexidade fonética, em suas dimensões emocionais, sociais, implícitas. Estas outras dimensões da elocução são chamadas de *elementos paralingüísticos*: são aqueles que a escrita não pode transcrever, são os atos de fala, ou pressupostos implícitos do enunciado: a expressão, o contexto, o gesto, etc. Em termos composicionais, o repertório da voz humana pode, a partir dessa visão, ser dividido em uma nova forma, a partir de uma nova classe de objetos fonêmicos próprios da arquitetura da enunciação vocal, tais como: gestos universais de enunciação, transições vocais envolvidas em conexões fonêmicas, articulação do fluxo verbal, etc. (*Idem Ibidem*, p.241).

À respeito da qualidade complexa dos sons verbais, Flo Menezes (1999, p. 48) afirma que foi justamente a escrita destes componentes, faltantes na *escrita* das palavras, que a escritura musical medieval desenvolveu, para detalhar sua notação em termos de altura e de duração.¹¹⁴ Todavia, a abordagem musical que Wishart realiza sobre a enunciação embarca outra concepção de escrita e de potencialidade sonora dos objetos fonêmicos, não restrita ao

¹¹⁴Menezes traça um importante histórico entre as escrituras musical e verbal, em seu livro *Atualidade Estética na música eletroacústica* (1999, p. 43, parte 4 do 1o capítulo). Parece haver uma trama que costura os tecidos dos estudos da linguagem e da música, na medida em que a origem da escrita verbal e musical se confunde na poesia oral e na criação da escrita dos sons. Interessante notar que tanto a literatura vai discutir o termo *escritura*, em Barthes, Deleuze e Bakthin, por exemplo, quanto a música, que também se apropria do termo para significar ‘escrita musical’ dentro dos padrões da música ocidental; e em ambas modalidades, a introdução da escrita inscreve paradigmas entre som, oralidade e registro. Sobre estes paradigmas, recomendamos também as leituras de Barthes (2004, p.49-50), e Wishart (1996, Introd.), em ambos os campos.

modo ocidental tradicional de notação que reforça as alturas e durações, em detrimento do timbre e das dinâmicas. Exporemos sobre isto no último capítulo.

Traçamos um percurso envolvendo o *agenciamento* e a *enunciação* segundo a perspectiva de uma pragmática da língua, apropriada e intervida por Deleuze e Guattari com o conceito de *agenciamento coletivo de enunciação* entre as diferentes instâncias do enunciado. Apresentamos brevemente algumas das teorias enunciativas para contextualizar esta pragmática, proposta em Mil Platôs. Estendemos a abordagem para a concepção de enunciação no plano da composição sonora, através de Wishart, que lida com estas dimensões da fala e do universo sonoro da enunciação humana como um material rico em possibilidades criativas, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo. Neste ínterim da criação, Deleuze e Guattari localizam um eixo de inclinação importante nas experimentações da voz, que se situam entre a música, a lingüística, a fonética, a escritura e a poesia; eixo axial que ativaria todos estes parâmetros e meios do enunciado: a Voz-Música.

4. A Voz Música num Cromatismo Generalizado

A voz na música nunca deixou de ser um eixo privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 42)

O *agenciamento coletivo de enunciação* articularia as instâncias musicais, lingüísticas, vocais e verbais do enunciado, configurando o material experimental que Deleuze e Guattari chamam de *Voz-Música*. Nos valem, neste ponto, da dissertação intitulada *Da Música, De Mil Platôs-a intersseção entre filosofia e música em Deleuze e Guattari* (2013), de Henrique Rocha de Souza Lima. Apoiada neste recente texto, percebi que alguns de meus entedimentos sobre a relação inusitada, traçada por Deleuze e Guattari entre filosofia e música, tinham lastro, tanto musical, filosófico, quanto de potencialidade e de aplicabilidade no campo da criação sensível.

De acordo com Lima (2013, p.58), o aspecto da voz marca um momento específico do texto de Mil Platôs (1995b), no qual os autores realizam uma crítica à lingüística, buscando na música e na voz, os meios e conceitos para tal, e apropriando-se destes elementos de diferentes maneiras, ao longo do texto. Deleuze e Guattari realizam uma manobra conceitual entre os campos da voz, da música e da língua, com vistas à execer uma crítica aos postulados de lingüística, em especial o de que “haveria constantes ou universais da língua que permitiriam definí-la como um sistema homogêneo.” (1995b, p. 36). Isto é realizado através da apropriação dos seguintes elementos do universo musical: história ocidental da música; desenvolvimento do temperamento; desenvolvimento do sistema tonal; as relações do *modo menor* em música, o desenvolvimento do *motivo* que subordina a *forma*, em Beethoven; a exploração das tonalidades longínquas, nas *tonicizações* ou *modulações*, entre outros aspectos.

Em relação à voz, o texto realiza uma elaboração intrincada sobre sua materialidade, seus campos de ação; abre-se uma discussão sobre o que os autores chamam de “maquinação da voz”, operação na qual ela seria trabalhada como material musical no mesmo plano que qualquer instrumento musical ou sonoro. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 36, *apud* LIMA, 2013, p. 58). Este paralelo também é traçado sobre as implicações do corpo nas atividades musicais diretamente relacionadas à voz: as técnicas de respiração circular, as pesquisas de línguas cromáticas que misturam a fala e o canto (o *parlando*, a *poesia sonora*, o *sprechgesang*, as línguas étnicas).

LIMA (2013, p. 59) nos esclarece que a crítica ao postulado lingüístico é feita por meio de “contrapontos teóricos ao longo dos quais Deleuze e Guattari vão apresentando suas posições próprias a respeito de suas concepções da *Língua*.” O autor facilita-nos o trabalho, indicando três pontos importantes nesta seção de Mil Platôs:

1) a recusa de teorias que definem a língua a partir de constantes e subsistemas, em favor do critério de *variação inerente*, 2) a abordagem dos critérios de uma pragmática interior à língua, a saber, a da mobilização [...] da expressão ‘e...’ como critério que assegura um tratamento intensivo da língua¹¹⁵, e 3) a recusa da distinção língua-fala em favor de uma relação que lhes parece mais produtiva, a relação *voz-música*. (LIMA, 2013, p. 58-59). Quanto a este último, é de Jean-Jacques Rousseau que os autores retiram o termo *voz-música*, referente à relação que poderíamos ter construído sobre a enunciação, “que teria podido conduzir para outra direção não só a fonética e a prosódia, mas toda a lingüística.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.42). Para Lima (p.60), esta condução da abordagem da língua rumo à outra direção, feita através da relação *voz-música*, parece ser a proposta axial do próprio Mil Platôs.

Esta *voz-música* seria o produto do enunciado em *variação contínua*, em seus diversos planos: o sonoro, o fonético, o sintático, o performático, o conceitual, o concreto, o eletrônico, num *agenciamento coletivo de enunciação*. Apropriamos-nos então desta proposta em relação ao exercício do poeta compositor que explora, descobre e experimenta essa voz, colocando-se por estabelecer procedimentos de leitura e interpenetração do texto escrito e sua performance sonora e corporal, com todos os graus de alternância entre estas instâncias, e encontrando as dimensões possíveis de enunciação-elocução da voz-música: “[...] alcançar essa língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 43). “Tocar tanto quanto o instrumento”, neste sentido, diz respeito a um processo de heterogênese, sobre o qual a voz é tratada enquanto timbre, “isto é, um processo pelo qual ela entre numa relação diferencial consigo mesma, deixando seus lugares da fala na medida em que passa a adentrar o domínio do contínuo da matéria sonora em geral. (LIMA, p. 61.)

Haveria então um processo de *heterogênese da voz*, que descobre uma língua secreta, “menor”, profusa de variação entre diferentes campos de saber; uma voz da *língua neutra*, voz maquinada e maquinadora, porque produtora de um glissando generalizado entre

¹¹⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.45.

diferentes dimensões do enunciado. Neste campo indiferenciado entre fala, canto, fonética e musicalidade, a poesia adentra enquanto dispositivo literário que modula a língua numa gagueira dela mesma, alterando os códigos da língua padrão, criando um devir musical da língua.

Nesta postura sobre a língua entremeada de música e poesia, para Deleuze e Guattari existira um jogo de funções entre variantes (minoria) e constantes (maioria): constantes são as fórmulas que determinam um centro, uma raiz centrada, uma forma organizadora. Minorias podem configurar-se em maior número, mas relacionam-se sempre a um movimento de variação, de heterogeneidade, de descentramento das constantes e do padrão: devir minoritário da mulher frente ao homem, devir língua-menor frente à linguística. Os autores falam de uma voz que, através da experimentação e variação, ativa a ação de subverter a linguagem como instrumento de poder (língua-maior), enquanto estado de imposição e dominação sobre as variáveis, as singularidades.

A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, lingüísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. [...] Maioria implica uma constante de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que o “homem” tem maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças ou as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais...etc. A maioria supõe um estado de poder e dominação, e não o contrário. Supõe o padrão e não o contrário (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 55).

No plano da língua, existiriam dois tratamentos, o maior e o menor. O primeiro extrai constantes, o segundo constrói um *continuum* de variação sobre suas partes, construindo uma língua menor. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p.57). Mas não se trata de uma distinção entre língua maior e língua menor, mas o de o um *devir*. A questão não é reterritorializar um dialeto ou um patuá, mas desterritorializar a língua maior:

Os negros americanos não opõem o *black* ao *inglês*, fazem com o americano, que é sua própria língua, um *black-english*. [...]. As línguas menores não existem em si: existindo apenas em relação a uma língua maior, são [...] investimentos dessa língua para que ela devesse, ela mesma, menor. Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto ou antes idioleto, a partir da qual tornará menor sua própria língua maior.” (*Ibidem*, p.54-55).

A partir da noção de *voz-música*, propomos uma tarefa criativa para poeta-músico, enquanto um procedimento de invenção de uma *língua-menor*; para interferir na linguagem enquanto norma padrão, em direção ao devir língua-menor, à *variação voz-música*. Seria preciso construir um *continuum* de variação sobre as partes imanentes da língua, suas

transformações incorpóreas, seus enunciados múltiplos, mas também sobre os corpos vocálicos da voz entoada.

Esta língua-menor ou gagueira, essa língua estrangeira na própria língua, de que nos falam Deleuze e Guattari, seria ouvida no poema *Passionnément*¹¹⁶, do poeta Ghérasim Luca, no poema sonoro *Ursonate: Sonate in Urlauten*¹¹⁷, de Kurt Schwitters ou, como veremos adiante, na voz de Carmelo Bene, no teatro.

[...]
je je t'aime
je t'aime je t'ai je
t'aime aime aime je t'aime
passionné é aime je
t'aime passionné
je t'aime
passionnément aimante je
t'aime je t'aime passionnément
je t'ai je t'aime passionné né
je t'aime passionné
je t'aime passionnément je t'aime
je t'aime passio passionnémen
.....

Essa voz pode ditar o inaudível, o ruído, o silêncio, os barulhos corporais, gemidos, gritos, sussurros, voz que também é digitalizada e variada entre voz concreta e voz eletroacústica, entre voz humana e síntese digital, entre voz e instrumento, entre significado e som, língua-maior e língua-menor, entre corpo e mídia, entre performance e tecnologia. É a voz que os poetas sonoros carregam na presença ritual em ação através do corpo, por vezes intermediado por um aparato maquinal, seja instrumental, ou de gravação e reprodução. Outro exemplo deste tipo de experimentação é a obra vocal de George Aperghiz, *Récitation 11*¹¹⁸.

Invocamos assim a tarefa do poeta-sonoro enquanto agenciador de uma *língua-menor*, que ultrapassa a linguagem enquanto norma padrão, constante, sistema homogêneo, língua-maior, agora em direção à variação *voz-música*. Essa voz atua enquanto fragmentação de um sistema representacional, presente na linguagem, na lingüística e na escrita, nos filtros e modos impostos do sistema verbal. Ela é polifônica de modos, impossível de ser encapsulada ou descrita sob qualquer sistema fechado em si mesmo. O papel do músico-poeta

¹¹⁶Versão disponível em **Som 23**: https://www.youtube.com/watch?v=t0bnWBk0k_8.

¹¹⁷ Performance do Ursonate nas versões de Michael Schmid, Jaap Blonk e do próprio Schwitters, disponíveis em: **Som 8**. <http://www.youtube.com/watch?v=PXtDkAnJx7o&feature=related>, <http://www.youtube.com/watch?v=rs0yapSIRmM&feature=related> e <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>, respectivamente.

¹¹⁸ Disponível em **Som 24**: <https://www.youtube.com/watch?v=W8EnARDrgZk>

seria alcançar a língua secreta, neutra, sem constantes, toda em discurso indireto, “na qual o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento.” Seria descobrir as línguas secretas, que não escondem nada, mas que liberam o coeficiente de variação da língua pública, ativando uma língua dentro da própria língua: “são línguas cromáticas, próximas a uma notação musical.” (1995b, p. 43). É assim que a linguagem devém intensiva, puro contínuo de valores e de intensidade:

A questão não é ser "bilíngüe", "multilíngüe", a questão é que toda língua é tão bilíngüe em si mesma, multilíngüe em si mesma, que se pode gaguejar em sua própria língua, ser estrangeiro em sua própria língua, ou seja, levar sempre mais longe as pontas de desterritorialização dos agenciamentos (1998, p 94).

Proust dizia: as obras-primas são escritas numa espécie de língua estrangeira. É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, diferente da sua. Ser bilíngüe, multilíngüe, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá. [...] (1995b. p.45).

Se no plano lingüístico, a voz-música é o produto da aplicação de um tratamento sobre a enunciação, de modo a fazer uma língua menor dentro da língua padrão, no plano da música, ela implica em colocar em variação contínua todos os componentes sonoros, num *cromatismo generalizado*, “a serviço de um *continuum* cósmico virtual, no qual até mesmo os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes, fazem parte.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 41).

4.1 Cromatismo Generalizado como Variação Contínua

O que Deleuze coloca sob o termo *cromatismo generalizado* é o papel do descentramento dos parâmetros dominantes de qualquer sistema dado como homogêneo, padronizado, para um sistema que coloque em variação contínua todos os seus componentes, (de forma similar como atuaria a *lingua-menor*).

Eis os que queríamos dizer: um cromatismo generalizado...Colocar em variação contínua quaisquer elementos é uma operação que talvez faça surgir novas distinções, mas não reconhecendo qualquer de seus procedimentos como adquirido, não atribuindo a si mesma nenhum destes previamente. Ao contrário, essa operação refere-se, em princípio, simultaneamente à voz, à fala, à língua, à música (DELEUZE; GUATTARI; 2011, p.43-44).

O conceito é retirado da música, mas perpassaria a música, a lingüística e a literatura. Este cromatismo é adjetivado com o “generalizado”, pelo fato de que ele incidiria não somente nas alturas, mas em “todos os componentes do som, durações, intensidades, timbres, ataques.” (*Ibidem*, p.41). Deleuze aponta diretamente o sistema tonal como sistema

centralizador, cujas leis de ressonância e de atração determinam, em todos os modos, centros válidos, dotados de estabilidade e de poder atrativo, “organizados de formas distintas, claramente estabelecidas durante determinadas porções de tempo: sistema centrado, codificado, linear, de tipo arborescente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.40).

Na poesia e literatura, a língua menor e o cromatismo implicam um desafio do poeta frente à própria estrutura gramatical, morfológica, semântica e sintática, categorizada pela lingüística, disciplinada estruturadora da linguagem como sistema homogêneo, codificado na língua. O exercício do poeta seria deslocar o centro da língua, fazê-la gaguejar dentro da própria língua, assim língua-menor, exercitar o “fora” da linguagem através do discurso indireto livre, ao modular os enunciados em agenciamentos coletivos, constituindo uma polifonia de sujeitos de enunciação; avançando assim os limites da linguagem e da voz em direção à música e artes avizinhas.

Historicamente, em relação à música, o *cromatismo generalizado* não teria acontecido de forma linear, por uma pseudo-ruptura entre tonal-atonal, e sim através de um movimento de passagem, ao levar às últimas conseqüências o próprio sistema tonal, entre os séculos XIX e XX. Por esta época, a composição musical sofreu uma reformulação quanto à utilização de seus elementos parametrizáveis, como altura e duração, e mesmo o timbre e a dinâmica (relações entre as intensidades do som). Em relação às alturas, podemos citar o dodecafonismo de Shöenberg, ou mesmo sua técnica de *canto falado, spreschgesang*. Messiaen e Stravinsky intervieram nas durações, com ritmos a-métricos e irregulares. A serialização total dos componentes do som empurrou-os até o limite do parametrizável com Alban Berg¹¹⁹ e, de outro lado, oposto, seu embaralhamento alcançou o caos e o aleatório, na música de John Cage. Estes elementos, antes manipulados de forma padronizada até certo limite, começaram a ser explorados de maneira ilimitada, quando seus aspectos internos foram emprestados ou incididos uns sobre os outros: a melodia de sons coloridos é um exemplo de como os procedimentos de serialização, relativos às alturas, vieram comungar com o timbre, gerando uma melodia de timbres ou *Klangfarbenmelodie*, como na Sinfonia no.

¹¹⁹Todavia, este compositor não compôs apenas em termos seriais. Traçamos este panorama resumidíssimo, mas temos de levar em conta que dentro do processo composicional de cada artista há sempre linhas múltiplas e muitas vezes, diametralmente opostas. Por exemplo, Cage não articulou apenas processos aleatórios nas suas composições; em muitos casos, o processo de aleatoriedade, como jogar as moedas do I-Ching para determinar procedimentos de ritmo ou altura, vinha engendrados por um procedimento extremamente ordenado, de registro, organização e escrita deste material. Também os resultados auditivos, de uma peça serial e de outra aleatória, nem sempre correspondem sonoramente aos procedimentos composicionais respectivos, e acabam por “soar” incrivelmente parecidos.

21 de Anton Webern¹²⁰. Todos os elementos -harmonia, melodia, ritmo e forma- combinaram-se revelando, por sua vez, o conceito musical de *micropolifonia* (RODRIGUES, 2008), como acontece em *Lux Aeterna*¹²¹, de Ligeti. E se não bastasse a mistura e o embaralhamento desses aspectos, também contamos com a inclusão do silêncio e de todo tipo de som, na ética filosófica e musical de John Cage, a qual considera todos os sons válidos como musicais, “do jeito que eles são”. (CAGE, 1991)¹²². Assim, o *cromatismo generalizado* ofereceria a perspectiva de uma efervescência, realizada em passagem entre os diferentes componentes do som. Não nos deteremos demasiadamente nestes compositores e procedimentos, pois não foram eles (exceto Cage) que levaram a cabo as manifestações mais radicais entre poesia e música - embora Shöenberg tenha provocado resultados interessantes através de *Pierrot Lunaire*.

Não temos o intuito de traçar, neste momento, estas mudanças provindas de um movimento de efervescência das constantes da música, de que falam os autores, mas apontamos o que Deleuze e Guattari colocam como um longo processo de desregramento e desterritorialização dos agenciamentos das estruturas e componentes musicais, dado em especial através da experimentação do material vocal. Nossa intenção, ao citarmos estas vertentes da música, é demonstrar como elas fazem parte de um contexto onde as áreas perdem a definição, os saberes se misturam, as técnicas expandem, os suportes variam, os materiais de base comungam, e se faz presente uma variação contínua de quaisquer elementos, num *cromatismo generalizado*. (O mapeamento mais detalhado deste processo d'voz-musica pode tornar-se um projeto futuro).

Todavia, foram outros os artistas, como os poetas-compositores sonoros que expusemos anteriormente, que extraíram da voz o seu potencial entre o som e a palavra, desintegrando as fronteiras entre os modos de atuação artística e os parâmetros de composição. O que tentamos indicar é como esse cromatismo se instalou em procedimentos que não podiam e não podem mais ser enquadrados em disciplinas estanques, mas sim mapeados em atividades artísticas intermídia, como demonstramos no terceiro capítulo. O que tentamos evidenciar pode ser apreendido na seguinte colocação:

¹²⁰ Versão disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XKD_tZr-ZpY

¹²¹ Versão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-ySLWZVcXw>

¹²²Entrevista feita em Nova York, em 2 de abril de 1991, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=klpCX9xoHY4#t=221>

Colocando em variação contínua todos os componentes, a música devém, ela mesma, um sistema sobrelinear, um rizoma ao invés de uma árvore, e fica a serviço de um *continuum* cósmico virtual. [...] De tal forma que o importante não seja certamente um pseudocorte entre o sistema tonal e atonal; esta, ao contrário, rompendo com o sistema tonal e uma música tonal, não faz senão levar o temperamento até suas conseqüências extremas (entretanto, nenhum vienense se dedicou à isso). O essencial é quase o movimento inverso: a eferescência que afeta o próprio sistema tonal, em um longo período dos séculos XIX e XX, e que dissolve o temperamento, amplia o cromatismo, conservando ainda um tonal relativo, reinventa as modalidades, conduz o maior e o menor para uma nova mescla, e ganha a cada vez domínios de variação contínua para esta ou aquela variável. Esta eferescência passa para o primeiro plano, se faz ouvir por si mesma, e faz ouvir, por seu material molecular assim trabalhado, as forças não sonoras do cosmos que sempre agitavam a música-um pouco de Tempo em estado puro, um grão de Intensidade Absoluta...(DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 41, *grifo nosso*).

Portanto, o *cromatismo generalizado* oferece a perspectiva de uma eferescência, realizada em passagem entre estas diferentes modalidades: da fala, da língua, da música. Mas ele teria na voz, segundo Deleuze, seu agente axial. A música teria ligado a voz e os instrumentos, a linguagem e o som, na história, de formas diversas, desde a primeira cantiga, moteto ou canção, até a lenta distinção do sistema tonal: na concepção de dissonância, na formação do baixo-contínuo¹²³ e da melodia acompanhada, no teatro musical da Ópera e no romantismo lírico através do *Lied*. Na modernidade e contemporaneidade, essa voz da música passa a ser explorada enquanto língua-menor, enquanto timbre, enquanto mediadora entre o corpo e máquina, nos processos tecnológicos de edição, colagem, mixagem, técnicas de transformações sonoras, procedimentos de análise e processamento espectral, entre outras técnicas. No âmbito vocal de experimentação, esse movimento passa desde uma constante, na voz acompanhada (na canção, por exemplo), até atingir seu grau acentuado de experimentação na voz-música, maquinada:

A voz na música nunca deixou de ser um eixo privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som [...]. É somente relacionada ao timbre que ela desvela uma tessitura que a torna heterogênia a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada (pelo instrumento), é realmente “maquinada”, pertence à uma máquina musical que coloca em prolongamento, ou superposição em um mesmo plano sonoro, partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas (*Ibidem*, p. 42).

¹²³ *Baixo, thoroughbass, basse continue, baixo cifrado*, ou simplesmente *contínuo*, é uma linha instrumental do baixo que ocorre através de uma peça, sobre a qual o músico improvisa um acompanhamento de acordes. O baixo-contínuo era tocado em variados tipos de conjuntos de cordas através da Europa por aproximadamente dois séculos depois de 1600. O baixo poderia ser cifrado, com acidentes e números (cifras) colocados em cima dele para indicar as harmonias requeridas. A realização do contínuo era sempre improvisada e permanece em grande parte não documentada e ambígua; a maioria dos estudos de baixo cifrado era composta para ensinar elementos de harmonia, ao invés da arte do acompanhamento. LEDBETTER, The New Grove dictionary of music and musicians, disponível em: <http://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S06353.htm>

Esta desintegração das categorias e matérias, literária e musical, ocasionou paradoxalmente uma re-integração entre os elementos do material poético, os sons cotidianos, a música concreta e eletroacústica e a performance. Isso implicou numa exploração e experimentação dos aspectos vocais da poesia, suas concatenações visuais, paralinguísticas, fonéticas, semânticas, sintáticas, formais, polifônicas, timbrísticas, conceituais, concretas e eletrônicas, entre outras dimensões possíveis da palavra.

Dentro destas experimentações entre som e palavra, Deleuze e Guattari citam a técnica do *sprechgesang*, que abandona a altura definida das notas, as técnicas de respiração circular, as técnicas de ressonância da voz, o *parlando* e as multifonias. Sobre esta última modalidade, o maior exemplo de poeta sonoro é Demetrio Stratos, cuja voz-música foi cartografada por Janete El Haouli, em seu livro *Demétrio Strato-Em busca da Voz-Música* (2002), sobre o qual falaremos mais a adiante. Versaremos, além disso, sobre trabalho vocal de Carmelo Bene, sobre duas peças de Dieter Schnebel e ainda, sobre algumas composições minhas.

Conectamos, a seguir, este campo conceitual-material às experimentações e considerações criativas de Trevor Wishart (1996), sobre os aspectos paralinguísticos e fonéticos da enunciação na pronúncia da voz humana, em suas regiões vocálicas de expressão e aplicação sonora, uma espécie de música entre os ruídos, gestos e formantes da fala. Wishart se aproxima destes elementos da enunciação da voz enquanto potencialidade para a criação sonora.

4.2 A Enunciação da Voz-Música no Processo Composicional

RESUMO: Pretendemos demonstrar como este pensamento que desenvolvemos até aqui aborda alguns pontos da problemática composicional sobre a voz entre o som, o corpo e a linguagem: 1) sobre o papel da *enunciação*; 2) sobre o *contínuum* da voz-música na variação dos enunciados e suas dimensões; 2) sobre a concepção de *continuum de som* como elemento holístico (WISHART, 1996), versus a concepção discreta do sistema tonal em sua grade de alturas e durações; 3) sobre as possibilidades de estruturar este material multidimensional em uma composição sonora; e 4) sobre a concepção de timbre como disparador de paradigmas e de novos procedimentos compositivos sonoros para a voz.

Detectamos o elemento conceitual chave para perceber e compartilhar estas experiências, o qual evoca precisamente esta indefinição entre os campos e áreas: a *variação voz-música*. É o agenciamento dessa *voz-música* que propomos como matéria prima para a composição e como liame conector dos trabalhos levantados. Este processo parte da voz poética sonora e de seu caráter de nomadismo, voz que transpassa o lugar da linguagem, gerando “sonoridades bucais”, transitando diferentes situações, proposições, espaços, meios e procedimentos artísticos, nas diversas “instâncias da voz”, a partir do agenciamento das diversas partes variáveis do enunciado.

A enunciação, sob os aspectos de estados internos dos *atos de fala*, potencialidade expressiva e gestual das operações verbais, toma lugar como um material musical na pesquisa do compositor Trevor Wishart. Em seu livro *On Sonic Art* (1996), Wishart oferece um capítulo denso sobre o termo “Utterance”¹²⁴. O compositor discorre sobre os aspectos paralinguísticos e fonéticos, miméticos e quinésicos da enunciação, em suas múltiplas dimensões. Nesta concepção, a enunciação se daria segundo uma intenção de *sentido* a partir de um signo ou de um conjunto destes, nos diferentes tipos de enunciado, seja ele um aceno, o som de um grilo, o canto de um pássaro, uma fala, um grito, um gesto com a cabeça ou uma composição eletroacústica. O autor foca na enunciação humana como um todo, reservando à enunciação vocal um lugar especial de potencialidade criativa.

O compositor alega que a escrita, originalmente um dispositivo mnemônico inteligente para gravar a parte verbal de comunicações importantes da fala entre os indivíduos, tornou-se ao longo da história um degrau para dominar, para tornar-se normativa. Nesta perspectiva, nem sempre o que pensamos é fácil de ser dito ou escrito, mas isso não significa que pensemos caoticamente mas sim, que existe uma dificuldade de formulação verbal sobre um pensamento não-verbal perfeitamente claro (1996, p. 13). Assim, os *atos de fala*, como complexos sonoro-verbais de sentido, extravasariam as palavras e os signos verbais: além de uma combinação de palavras, no ato de fala se dá uma escolha sobre uma infinidade de inflexões possíveis, tons de voz e acentos, reunidos às possibilidades do movimento, do gesto e inclusive da canção.

Nesse sentido um ato de fala pode transmitir com exclusividade quantidades de informação sobre o estado mental do orador e sua relação com o que ele fala (por exemplo, ironia, etc, o que seria inteiramente perdido se as palavras fossem apenas transcritas, mas certamente não seriam perdidas pela pessoa que falasse (*Ibidem*, p 13-14).

¹²⁴ Termo que na tradução para o português sofre algumas alterações, pois transita entre elocução e enunciação, dependendo do contexto em que seja usado.

Wishart comenta que não é o *significado* o que reside nas palavras, mas também o sentido, ou a expressão. Falar com afeto não é meramente trocar signos arbitrários sintaticamente relacionados e gestos corporais trocados entre as pessoas: é uma *ação* mediada e articulada através dessas palavras e gestos, mas que não se constitui por eles. Assim, nosso estado interno (seja qualquer estado emocional ou psicológico ou intelectual) constitui um sistema holístico e processual. Já a escrita é um sistema descritivo combinatório de signos: escrever palavras é estritamente delimitado sobre entidades distintas e repetíveis que formam os elementos finitos de um processo combinatório de construir-estruturar. Talvez essa distinção entre dois sistemas seja a razão pela qual nosso vocabulário para referir a gestos e estados internos seja tão vago e pouco definido (*Idem Ibidem*, p.15-16).

Em relação à escrita musical, Wishart sugere que a notabilidade do sistema tonal, a qual enfatiza as alturas e as durações, em detrimento das dimensões sonoras do timbre e da dinâmica, determina o grau de importância que concedemos a esses parâmetros, gerando um *sistema de grade* para uma matéria sonora que se constituiria, sob outro olhar, de formas diversas. Em resumo, ele questiona o sistema tradicional de notação musical, enquanto imposição de um estado lógico definido sob duas dimensões, frequência e duração, sistema que força os sons musicais dentro desta grade bidimensional e, ao mesmo tempo, permanece apenas uma aproximação sobre o que realmente toma lugar na experiência sonora. (WISHART, 1996, p. 23).

O compositor enfatiza que a notação tradicional da música determina a importância das alturas, ritmos e durações, e que a observação de culturas musicais sem notação pode ensinar-nos outros modos de apreensão, composição e representação dos sons. Segundo Wishart (1996, p.26), a própria tecnologia que desenhou os instrumentos fundamenta e reforça a concepção da grade na arquitetura musical. Conceitualmente, um instrumento é uma fonte de timbre estável, mas altura variável, pois a função essencial de um instrumento é manter o timbre estável para aticular o parâmetro das alturas. Esta concepção contribuiria para o mito da primazia das alturas e durações na arquitetura musical: o agrupamento dos instrumentos em famílias de timbre distinto e o desenvolvimento da música baseada sobre fluxos de timbres fixos (ou instrumentais), enfatiza a concepção dos sons através da grade. Wishart oferece o exemplo visual de um som na grade do sistema tonal, a qual enfatiza alturas e durações, na figura 11, e ao lado, um sistema sonoro que inclui a *variação timbre*, relativa aos diferentes instrumentos musicais, na figura 12.

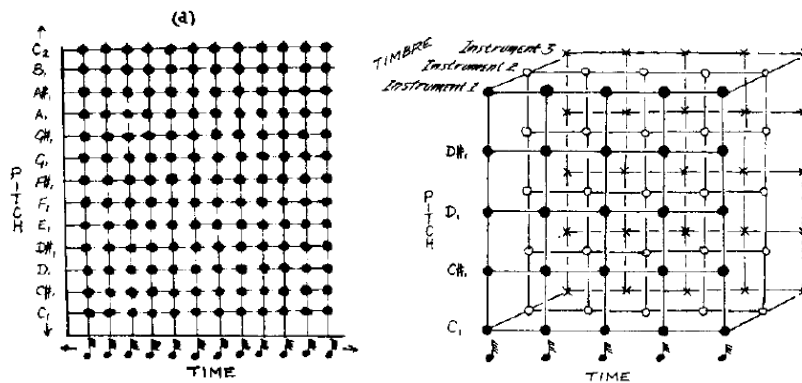


Figura 12-Música na grade sonora bidimensional e figura 13 -Música na grade sonora tridimensional

Ao invés de pensarmos no objeto sonoro como algo delineável a partir de um instrumento de timbre estável, em uma altura definida e com uma duração e ritmo segmentados em um padrão regular, a proposta de Wishart seria pensar outra apresentação dessas formas sonoras: a partir de noções expandidas do som em termos de dimensões de frequência, de *continuum* temporal, de articulação e *transformação* timbral. O autor procede então por desenvolver uma metodologia musical a partir da noção de *continuum* e de *transformação* (*Ibidem*, p.7)

É sob esta perspectiva ampliada dos sons e da expressão verbal que o estudo das possibilidades da enunciação vocal revelaria uma nova classe de objetos fonêmicos, possibilidades vocálicas, tipos de motivos timbrais de pronúncia em eventos texturais da voz, não mais baseados numa grade bidimensional de alturas e durações, mas no *contínuum sonoro* de duração, timbre, alturas e dinâmicas, incluindo aí outros aspectos sônicos (mas também quinésicos ou proxêmicos) possíveis. Estes elementos, tomados como material composicional, nos possibilitam lidar com a voz poética como criação intermídia, uma espécie de música entre as múltiplas dimensões da enunciação (fig): entre os ruídos, o silêncio, morfologia sonora, os formantes, as expressões corporais e sociais, etc. Nas palavras do compositor:

As implicações da enunciação da voz humana são multidimensionais. O biológico, o paralinguístico, lingüístico, mimético e musical podem todos estar presentes em uma enunciação. Na arte sônica nós iremos estruturar esse material a fim de focarmos sobre um ou diversos aspectos desse incrível universo de sons. Embora o arquétipo dos instrumentos musicais tonalizados, modelados na imagem de uma teoria das alturas, tenha sido o foco dominante do pensamento musical no Ocidente por pelo menos 300 anos, nesse momento de tecnologia tremenda e mudança musical, não pode haver dúvida de que nós ainda retornaremos para a voz humana como nossa inspiração já que “a voz é o instrumento original”. (WISHART, 1996, 285-286)

Para Wishart, a arte sonora baseada na articulação das características timbrísticas, dinâmicas e texturais da morfologia dos sons vocais, pode ser tão sutil quanto qualquer sonoridade baseada na *grade de alturas* do sistema tonal. Podemos, por exemplo, explorar os

aspectos da articulação paralingüística dos objetos sonoros: tal paralinguagem pode ser baseada nos estados fisiológicos, expressões gestuais, atos de fala ou convenções lingüísticas. Entraríamos aqui no campo de uma “poesia fonética livre.” (WISHART, 1996, p 285). Também podemos estender o repertório desses sons da voz pelo uso de ressonâncias externas, bem como explorar a esfera da sintaxe e da semântica, etc. (Ibidem). Na figura 14, o autor faz um diagrama do repertório humano e traça linhas de continuidade entre as esferas de atuação aliadas ao repertório vocal.

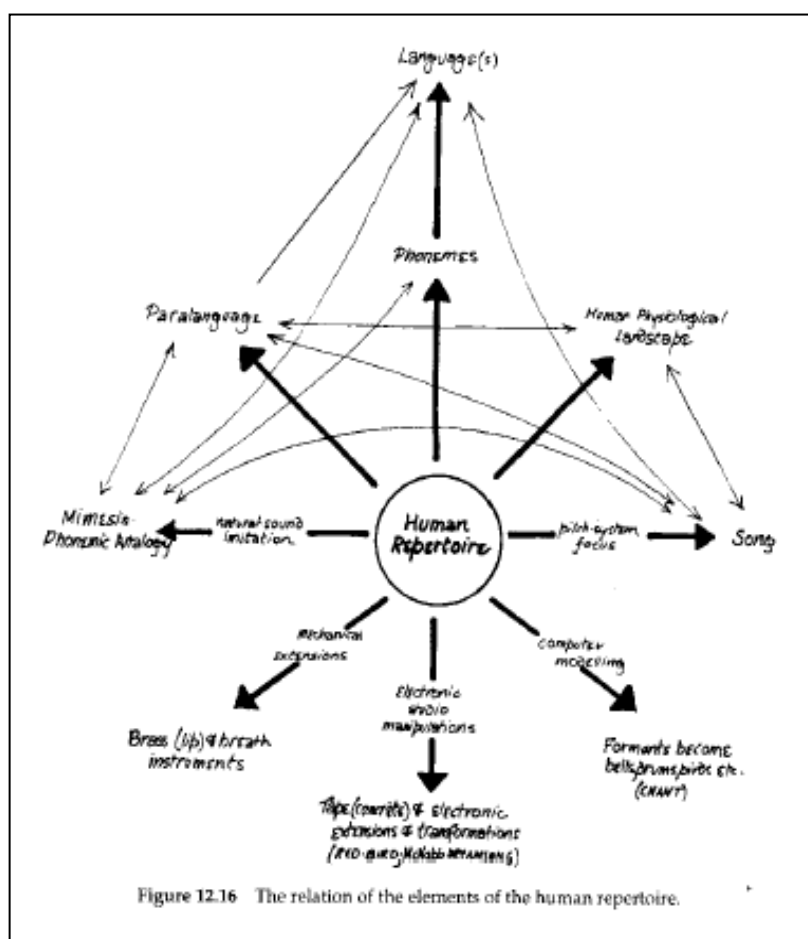


Figura 14: Múltiplas dimensões do repertório sonoro humano.

Na seção sobre o repertório da enunciação humana, Wishart lista as técnicas vocais ligadas aos componentes osciladores próprios da morfologia do trato oral, como a glote, a língua, os lábios, os bochechas, etc. Descreve também os filtros de ressonância (os movimentos específicos e conjuntos de lábios, língua, boca (que estabelecem os formantes das vogais ou o fluxo ruidoso das consoantes), os ressonadores nasal, peitoral, “de cabeça”; fala também dos efeitos do fluxo de ar, efeitos da saliva, sons inalados, pulsos rítmicos (através de ataques da língua, lábio, dentes, céu da boca, etc); sons vocais transicionais

percussivos e sons *multiplexos* (de articulação complexa). Wishart propõe um sistema usado para apresentar estes sons complexos, que ele associa com “estados particulares de um sistema sonoro que está mudando continuamente (*Multiplex sounds*, ver fig. 15, logo abaixo)”. (Ibidem, p. 96). Wishart desenvolve, assim, um processo de notação do *contínuum*, através da prática vocal e instrumental estendidas, em vista de lidar com o *contínuum* sonoro de tais objetos acústicos instáveis. Amplia deste modo, as possibilidades sonoras de criação e notação, do campo bi ou tridimensional da grade de alturas e durações, para os campos do timbre, dinâmica e articulação, ruído, modulação simultânea, etc.. Como exemplo, o compositor fala de transformações vocais entre uma consoante e outra (l, m) ou entre sons aspirados e salivados. O modo tradicional da partitura seria apenas uma representação aproximada do que realmente toma lugar numa experiência sonora como esta.

Nesta nova forma de perceber e notar os sons, dentro de uma concepção de arte sonora que inclui objetos sonoros livres da grade sônica (*sonic lattice*), Wishart concede especial lugar aos objetos de morfologia dinâmica e complexa, ou seja, objetos nos quais todos os componentes apresentam-se em estado de variação. Embora também considere sons de altura e duração estáveis, o compositor não se limita a estes como materiais sonoros. Essa perspectiva assinala uma concepção dos objetos sonoros como eventos sonoros ou *gestalts*, sons com morfologia dinâmica que são compreendidos apenas em sua totalidade e enquanto processos de mudança contínua, mais do que sob suas propriedades naturais individuais (WISHART, p. 93-94). Trata-se de uma abordagem que toma por base objetos transicionais, ao invés de objetos parciais.

O autor oferece o exemplo da utilização de símbolos fonéticos (alfabeto fonético) das consoantes baseadas em ruído (s, f, h, etc.), para indicar vários aspectos de um campo sonoro em variação constante, bem como um *contínuum* de espectro ruidoso de consoantes. Na partitura expandida deste sistema, opera-se por separar a notação em *processo* e *objeto sonoro*, atribuindo figuras de interação aos processos, e caixas aos objetos sonoros. Estes objetos podem passar através de quaisquer pontos do *contínuum*, seguindo a indicação de procedimentos de transformação e articulação através de símbolos, como setas variadas.

Abaixo (fig.15), temos o exemplo de notação multiplexa, dado pelo compositor. Os objetos consonantais [pkflgr] são combinados rapidamente e randomicamente com sons atacados X+, e sons labiais, complexos como aspirados ou salivados [X+]. Na caixa de vogais, a ferradura indica a formante das vogais, que devem ser variadas o mais rápido possível. Usando estes símbolos, podemos desenvolver sons articulados envolvendo fluxos sonoros de grande complexidade. Logo abaixo (fig. 16), é oferecida uma bula para entender

os procedimentos de transformação, tipos de ressonância, timbre e articulação, entre outros elementos.

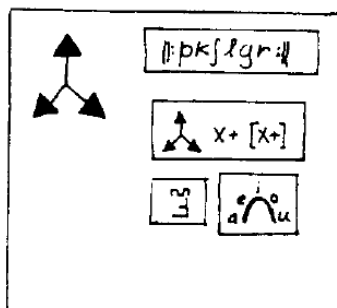


Figura 15 Exemplo de notação multiplexa

<u>Production</u>	<u>Phonetics</u>	<u>Graphics</u>
Glottis (voiced)	(bold type-face)	
Subharmonics		
Windpipe (trachea)		
Tip-tongue: forward		
normal		ditto
backward		ditto
Mid-tongue: normal	R	ditto
rear		ditto
uvular	u	ditto
Lips		OR, subaudio
Cheeks		ditto
Noise-consonants	\int, s, f, h, x etc.	(etc.)
Whistle		
Complex sounds	E.g. $[x+]$, inhaled complexes etc.	(etc.)

Figure 12.12 Further examples of extended vocal technique notation.

Figura 16 Bula de tranformações vocais

Outro exemplo de notação dado por Wishart é sobre sua composição *Tuba Mirum* (1979) ¹²⁵ (fig.17). As letras em caixas são os objetos fonêmicos, aquilo que se deve entoar; as

¹²⁵ Não dispomos de um exemplo sonoro desta obra de Wishart. Oferecemos outras obras do autor, *Tongues of Fire*: <https://www.youtube.com/watch?v=x-Or7VaMIEI>, e *Red Bird* (1973): <https://www.youtube.com/watch?v=lekL17o8yrc>

setas nos círculos indicam como se deve fazê-lo, o tipo de articulação, variação da expressão e velocidade. Dentro dos círculos de transformação o autor escreve “lento” ou “rápido” ou “mais lento”; o tipo de eixo indica a articulação entre som contínuo ou som descontínuo; há também adição dos símbolos de dinâmica.

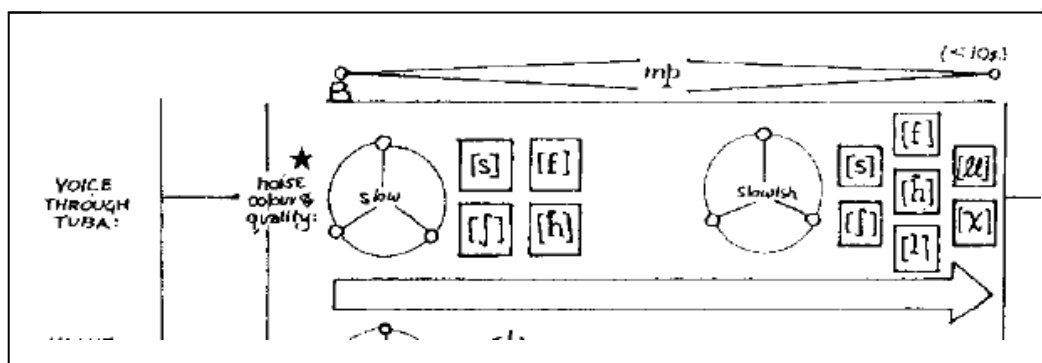


Figura 17 Notação utilizando objetos vocálicos consonantais e processos de transformação respectivos

Os aspectos paralinguísticos e fonéticos da *enunciação*, mais especificamente na pronúncia da voz humana, em suas regiões vocálicas de expressão e aplicação sonora, gerariam assim, materiais sonoros interessantíssimos, uma espécie de música entre os ruídos, a morfologia das palavras e os morfemas e os formantes da fala. Tais dimensões vocálicas serviriam como módulos expressivos, texturais e timbrais para a composição sonora (não necessariamente vocal), aqui intrinsecamente conectada com o universo da vocalidade e da performance. Esta seria uma forma mais ampla de abordar a enunciação humana e também a música, relacionando ambas através de um olhar próprio do artista sonoro.

Segundo este aparato conceitual e criativo da voz, tentamos indicar como o *agenciamento coletivo de enunciação*, a *voz-música* ou o *cromatismo generalizado* teriam um paralelo interessante com as colocações de Wishart, sobre os estudos do repertório sonoro de enunciação humana. O *continuum da voz- música* num *cromatismo generalizado* intermedeia os questionamentos de Wishart sobre os parâmetros do sistema tonal sob a perspectiva da grade altura-duração (lattice sonic's) versus outro sistema de perspectiva multidimensional possível, sugerido por ele, sob o nome de *continuum*. Soma-se a isso a ênfase dada ao aparato de enunciação, a *voz*, e à própria *enunciação*, como matéria prima para variação criativa. Para Deleuze, essa variação se daria como passagem entre todas as partes da língua, num *agenciamento coletivo de enunciação*, produzido e explorado pela *Voz-Música*; em Wishart, essas dimensões do enunciado gerariam módulos para a exploração vocal sob a perspectiva de um *continuum* sonoro que aborda os elementos da elocução vocal (altura, duração, dinâmica,

articulação, timbre, ruído, paralinguagem) sob constante variação e transformação, incluindo sons de *dinâmica complexa*.

Temos assim, sob esta perspectiva, uma potente ferramenta composicional sonora, a partir, entre outras coisas, da morfologia do aparato vocal-corporal da enunciação humana. Em respeito à composição e à música, esta intermídia ou *agenciamento* entre palavra-som alia-se com o estudo da morfologia de expressões paralinguísticas, processos de pronúncia fonética complexa, experimentações com consoantes, gestos, intenções, a mistura entre canto e fala. As aplicações da elocução humana seriam, dessa forma, multidimensionais: são de caráter biológico, paralinguístico, mimético e musical intermidial. O poeta compositor articularia estes elementos na sua relação sensorial e física, pragmática e cotidiana com as palavras, a escritura, os sons, seu corpo e o mundo, gerando um processo de composição que amplia seu escopo de materiais e expressões, motivos, comportamentos e intenções: desde uma concepção formal estritamente musical, para ações artísticas intermídia, tais como performances vocais mediadas por aparato eletrônico, uma leitura na classe, passos, intervenções, proposições artísticas, leituras, eventos, improvisação vocal, ações poético-sonoras.

No presente caso, pretendemos tornar audíveis as forças vocálicas da palavra, através do estudo de aspectos complexos da pronúncia no âmbito sonoro criativo, dentro das esferas acústica, fonética, semântica e performática, revelando as intâncias ou regiões da voz na enunciação poética. Poderíamos então dizer que a música desterritorializa a língua, evidenciando a distância entre o que as palavras escritas significam e o que os atos de fala expressam dentro da vida, pondo em questão elementos não notáveis e aspectos não quantificáveis da língua. De forma similar, porém assimétrica, a língua desterritorializa a música, pelo fato de ser um módulo exemplar para tratarmos desses gestos não notáveis, pertencentes ao contínuo musical dos gestos vocais. Assim, da mesma forma que o som vai necessitar de outra abordagem, dentro das práticas que extravasam a música tradicional ocidental, encontrando na Arte Sonora e na Música Experimental um campo mais acolhedor, a poesia vai encontrar seu horizonte expandido fora das grades da escrita, liberando-se nas práticas do Text Sound e da Poesia sonora. Ambas, língua e música, reúnem-se nas pesquisas vocais, nas quais o timbre, a expressão enunciativa, paralinguística e dinâmica das palavras poéticas, não são níveis secundários da altura e da duração, mas comungam entre as dimensões de um *continuum* sonoro complexo. A performance se situaria nos próprios elementos coextensivos à linguagem, entre a língua, a poesia e o corpo.

Todas estas dimensões da enunciação da voz-música sob um agenciamento de afectos (enquanto produção e transmissão de desejo), nesta concepção intermedial da poesia, geririam um material sonoro sob aspectos não necessariamente musicais. Mas é justamente esta tarefa de injeção de materiais, dentro de uma poética sonora, que este texto busca abordar. Segundo Deleuze, o papel da música seria precisamente esse, o de tornar audíveis forças não sonoras, assim como o filósofo deve pensar forças impensadas: “O material está aí para tornar audível uma força que não seria audível por si mesma, a saber, o tempo, a duração, e mesmo a intensidade. A dupla matéria-forma é substituída pela dupla material-forças” (DELEUZE, 2003).

É sobre este processo de criação com a palavra e com o som que falaremos na próxima seção deste capítulo, onde abordo algumas composições, inclusive duas obras minhas. Como pergunta Wishart, frente às novas possibilidades de estruturar sons em sequências de eventos-sonoros, juntando a síntese digital, o controle e a análise do som: “como conduzir os sons de um jeito ou de outro, o que pode ser frutífero como caminho de exploração?

Exercitamos deste modo, uma expansão da concepção composicional estritamente musical, regida pelos padrões de forma, altura, harmonia, ritmo e melodia, para procedimentos composicionais que regulam essa membrana intermedial entre som e palavra, tais como: polissemia, jogos de significância, jogos fonético-silábicos, fragmentação verbal, polifonia de sujeitos do discurso, correlação entre música e fonologia, emprego de citações, aproximação entre as dimensões gramatical e acústica, jogo entre fala e canto, aplicação de padrões fonéticos como elementos motivico-sonoros, entre muitos outros processos. Os formatos e suportes também são diversificados nesta prática: ao invés de concertos em palco convencional, observamos ações artísticas intermídia, tais como performances vocais mediadas por aparato eletrônico, uma leitura, uma conferência, intervenções, proposições artísticas, eventos, publicações poético-sonoras. São estes elementos que serão observados e devaneados nos trabalhos que apresento a seguir.

Demetrio Stratos e a Voz-Música

Nas suas experiências vocais, Stratos apresenta uma gama de timbres, alturas, ruídos guturais, técnicas de ressonância e entonação, que revelam um virtuosismo impressionante. O poeta pesquisou os cantos do Oriente Extremo, exibindo um repertório de sons, gemidos, risos, cantos, que são evocados pela percepção do *compositor como sujeito*, fruto de sua

história e determinação particular de investigação da própria voz. Um exemplo desse tipo de obra são as *Investigações: diplofonias e triplofonias*¹²⁶ de Stratos, nas quais o poeta utiliza técnicas dos cantos Mongóis, com sobreposição de harmônicos e elementos percussivos da voz, em ataques e disparos de diferentes partes do aparelho fonador.

Em contrapartida ao caráter biográfico de sua obra, toda exploração vocal deste poeta-músico viria provocar um processo de “des-subjetivação” da voz. Stratos opera uma espécie de comunhão dos *corpos vocais múltiplos*, polifônicos, num mesmo instante de tempo, através da pronúncia de uma voz diplofonada, na qual dois ou três sons são entoados simultaneamente.

Conectamos aqui o livro de Janete El Haouli, *Demetrio Stratos: em busca da voz música* (2002). Na seção denominada “Voz e des-subjetivação”. Em seu livro sobre o poeta, Haouli fala da voz de Stratos como recuperadora do erotismo do corpo no desmanchamento semântico provocado pela poesia:

Numa perspectiva poética, a língua seria desnaturada até que formasse um imenso tecido sonoro no qual o aparato semântico perdesse a sua realidade. A voz reclamaria o seu existir pleno, fazendo com que o sentido das palavras cedesse ao império erótico dela própria. [...] (HAOULI, 2002, p.58).

A autora coloca ainda que não se pode comparar a utopia de Stratos à subjetividade embutida num *lied* romântico do século XIX, no qual haveria uma exacerbação da capacidade expressiva do sujeito, ligada mais à *mimesis* enquanto repetição de padrões estéticos. Ao contrário, Stratos incorpora o performer do *happening*, avesso ao sujeito “teatral” e à mesmice do ato imitativo e representacional. O poeta pretende abolir a representação e os personagens com um “eu” centralizado e oferece, no lugar disso, a fragmentação do sujeito que, em cacos, ganha uma dimensão libidinal na configuração do performer, transformando a subjetividade em alegoria da ilegibilidade. A partir desse movimento, “essa desconstrução do sujeito em fragmentos consegue impedir a atuação de nossos filtros lingüísticos”. (*Ibidem*, p. 59). A voz de Stratos operaria no limite dos corpos, das intensidades libidinais coletivas que permeiam os sujeitos, independentemente de nossos nomes próprios: “as palavras estão em suspenso porque não há um sujeito fixo e central ao qual possam ser atribuídos valores semânticos (CHARLES, 1989, apud HAOULI, 2002, p.60).

¹²⁶Faixa 21 (mp3) do Cd “A voz é Princesa”, viabilizado pelo site da revista SIBILA, disponível em: **Som 21.** <http://sibila.com.br/poemas/a-voz-e-princesa/2410>. Outra obra do autor, chamada *Flautofonie*, está disponível em: **Som 21.** <http://www.youtube.com/watch?v=IZmaIdiS2uc>

Haouli faz uso, em seu belo livro, da expressão que intitula este trabalho e que discutimos neste capítulo, a *voz-música*. A autora traça as relações entre a voz de Stratos e os conceitos Deleuzeanos de *nomadismo*, em relação à propriedade da voz de mover-se constantemente; não exatamente como um viajante ou migrante em sua viagem exterior, mas como os nômades, que não tem lugar fixo, mas permanecem livres de códigos sem sair do mesmo lugar, numa viagem interna povoada de multidões. (DELEUZE; DURAND apud HAOULI, p.87). Se trata, na voz de Stratos, de um nomadismo geopolítico e desterritorializante das demarcações alfandegárias tanto da linguagem, quanto do lugar da voz, na cultura ocidental. Com efeito, o poeta afirma: “Eu nasci em Alexandria, a porta entre o oriente e o ocidente. Eu sou um porteiro” (STRATOS, 1979, apud HAOULI, op. Cit., p. 86).

Assim, a voz-música de Stratos retorna a polifonia infinita, uma des-subjetivação do sujeito que evidencia as tensões a que essa voz foi modelada, no decorrer da história do canto lírico. Ele recupera uma pré-cultura de um des-sujeito, vasculhando uma voz que remete tanto ao Oriente quanto ao Ocidente, entoando desde o *yodel* tirolês, o falsete da cultura sarda, quanto as práticas de outras etnias. Stratos anula, deste modo, as dualidades da voz, retirando-a dos clichês do *bel canto*, liberando os códigos linguísticos da fala, multiplicando e descobrindo ressonâncias de pontos da voz antes esquecidos, na contínua busca pelo transpassar de suas fronteiras geográficas, políticas, corp-orais e lingüísticas.

Haouli também dialoga com o conceito de *multiplicidade* em Deleuze. Neste ponto, a autora se refere-se à intervenção de variados estilos e gêneros, apropriados por Stratos: o rock progressivo, o caráter improvisatório do jazz, a música de vanguarda e as práticas musicais étnicas (HAOULI, op. Cit, p.87). Mas ela fala dessa multiplicidade em relação ao *nomadismo* tanto como cruzamento de lugares geográficos, relativos à prática da oralidade e da língua social, quanto de lugares vocais, em correlação com a diversidade de utilização dos pontos do aparato vocal e dos tipos de ressonância daí obtidos. A própria polifonia intrínseca da voz de Stratos é múltipla. Revela-se, neste aspecto, a propriedade de dupla captura da voz-música, no micro e no macrocosmo de sua interação, toda atravessada de arrebatamentos, estabilizações e novos deslizamentos: do sujeito, do corpo, da sociedade, do canto, da voz.

Desejamos, no entanto, capturar a noção de voz-música não apenas enquanto nomadismo e multiplicidade polifônica, mas sob as intervenções de Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1995b), nos tomos sobre os Postulados de Linguística. Sob este ângulo, os autores falam de uma voz-música relacionada ao conceito de *língua-menor*, de *agenciamento coletivo*

de enunciação, como colocado no terceiro capítulo, de *variação contínua* ou tratamento intensivo, e de *cromatismo generalizado*, como expusemos anteriormente nesta seção.

Duas obras de Dieter Schnebel

Deleuze e Guatari oferecem como exemplos da voz-música as obras *Visage*¹²⁷, de Luciano Berio, e *Glossolalia*¹²⁸, de Dieter Schnebel. Indicamos anteriormente uma gravação desta última, uma obra vocal de Schnebel, e aqui apontamos um vídeo com trechos de uma montagem teatral da mesma. É possível perceber claramente, embora a língua falada seja o alemão, que o compositor trabalha as expressões e ânimos internos da voz na enunciação. Mais do que a significação das palavras, trata-se de cruzar ambiências, contextos, atos implícitos ou estados internos, evidenciados pela expressão vocal dos atores. Além disso, são usados gestos corporais em tipos de “deixas” ou entradas para a voz, como quando um ator bate um pedaço de madeira no chão e as vozes começam a entoar um coro indefinido de palavras. Ou então, como vemos aos 23 segundos, são usados elementos gestuais como o bater das mãos nas barras da calça, ou o pisar fortemente o chão, em um ritmo proposital em junção com emissões vocais de sopro. Logo após um corte no vídeo, que nos lança para outro trecho da peça, aos 36 segundos, ouvimos a combinação de um violino, integrando a cena com atores prostrados em certa disposição cansada e desanimada. O violino delinea glissandos no mesmo tom estafante da entonação dos atores, compondo uma cena claramente trabalhada em cima de um momento enunciativo emocional de letargia. As vozes exploram sussuros, articulações sopradas e ritmadas como espécies de emissões tossidas ou espirradas, em diferentes combinações de sons contínuos e destacados. O compositor nos oferece como material sonoro os elementos do âmbito da enunciação vocal e suas expressões de paralinguismo, ao invés de notas musicais com alturas definidas, instrumentos convencionais ou utilização de uma métrica tradicional. Por sua própria característica interna, sugerida pela intenção dessas vozes em estados emotivos e moventes da enunciação, esses elementos se configuram como uma intermídia entre marteladas, pisadas com sapato, o sentar no sofá, uma entonação de discurso exaltado, um farfalhar das calças, etc. Todos os elementos são operados segundo uma nítida sintaxe musical, fraseológica, de desenvolvimento e forma compreensíveis.

¹²⁷ Disponível em: **Som 1.** <http://www.youtube.com/watch?v=8mxGHXCMPcM>

¹²⁸ Video disponível em **Som 2:** <https://www.youtube.com/watch?v=IwX75pPcNVw>

Outra peça do compositor, *Trio-version* (1985-87) ¹²⁹, exercita a interação entre elementos de knésis e entonações vocais a-semânticas, formando uma sintaxe corporal-bucal que insinua línguas estranhas, uma espécie de japonês inventado. Aos 1'42 do mesmo vídeo, vemos outro trecho chamado *An-satze* (1986), para voz solo, que encadeia elementos vocais como motivos timbrais complexos entre o corpo, o sopro, articulações respiratórias, movimentos da cabeça, braços e pernas. Estas obras foram executadas pelo grupo *Maulwerker* – um ensemble que Schnebel fundou e coordenou, cofigurando um processo colaborativo entre compositores, vocalistas, performers, diretores e teatrológos musicais, ao longo de 20 anos, em um sistema musical integrado ao experimentalismo de cena.

Na continuação, comentamos brevemente o trabalho vocal de Carmelo Bene, como exercício da língua-menor, que abordamos logo acima.

Carmelo Bene e a Variação contínua: Ator- Menor, Língua-menor, Teatro Menor

Carmelo Bene foi dramaturgo, ator, encenador e cineasta. Estudou canto, mas logo se sentiu atraído pelo teatro. No teatro de Bene há o intercâmbio entre ator e autor, o interesse por autores desconhecidos e a atenção concedida ao som e às imagens. “Marcada pela releitura crítica de clássicos como *Hamlet* e *Ricardo III*, a obra de Bene não se restringe ao teatro, espalhando-se pela literatura, música e cinema.” (MACHADO, 1995, N.T., p.27).

Em *Um Manifesto de Menos* (1995c), Deleuze analisa o pensamento de dois grandes nomes do teatro: Carmelo Bene e Samuel Becket. Foi publicado pela primeira vez em 1978, na Itália, junto ao texto *Ricardo III*, do próprio Carmelo Bene. Segundo Deleuze, CB se apropria de Shakespeare e de outros autores importantes, realizando um procedimento cênico que opera por subtração, por minoração. Tornar um autor menor seria apropriar-se dele sem submissão. De acordo com Simone Nunes (s. ano, p.129), seria “fazê-lo entrar em conexão com as linhas de força do agora, deixá-lo vivo e vívido novamente. Carmelo Bene chama isso de crítica amorosa a Shakespeare e Deleuze sublinha que se trata de uma crítica na cena.”

No teatro de Bene, tudo é colocado em variação contínua: palavras, gestos, figurino, cenário. Deleuze esclarece que a crítica que o teatro de Carmelo Bene cria não é o exercício de um teatro de autor, nem uma crítica de autor. Tampouco é uma crítica a Shakespeare. “Não se trata de criticar Shakespeare, nem de um teatro dentro do teatro, nem de uma paródia, nem de uma nova versão da peça etc. [...] CB procede por *subtração*, retira de cada peça um

¹²⁹ Disponível em Som 25: <https://www.youtube.com/watch?v=voicNOqDjt8>

elemento, um personagem: a peça afetada movimenta-se, e uma nova peça surge em decorrência dessa manobra”. (DELEUZE, 1995c, p.28).

CB procede de outro modo, e é mais inovador. Suponhamos que ele ampute a peça originária de um de seus elementos. Ele subtrai alguma coisa da peça originária. Mais precisamente: ele não chama sua própria peça sobre Hamlet de um Hamlet a mais, mas de “um Hamlet de menos”, [...]. Ele não procede por adição, mas por subtração, amputação.[...] Por exemplo, ele amputa Romeu, ele neutraliza Romeu na peça originária. Então toda a peça, porque lhe falta um pedaço, não arbitrariamente escolhido, vai talvez oscilar, girar sobre si mesma, colocar-se em outro lado. (*Ibidem*)

A operação de CB trata-se da constituição de um personagem no próprio palco, seus objetos, acessórios, ou seja, a peça se confunde com a fabricação do personagem, sua preparação, seu nascimento, seus balbucios, suas variações, seu crescimento. “Esse teatro crítico é um teatro constituinte, a Crítica é uma constituição. O homem de teatro não é mais autor, ator ou encenador. É um operador.” (*Idem Ibidem*, p. 28-29).

Há também no teatro, como na língua, dois possíveis tratamentos: “por um lado, eleva-se ao maior: de um pensamento se faz uma doutrina, de um modo de viver se faz uma cultura, de um acontecimento se faz História. Pretende-se assim reconhecer e admirar, mas, de fato, se normaliza. (DELEUZE, Op cit., p.36). De outro, se subtrai o poder dos elementos que marcam a constituição mesma do teatro, seu poder de representação, se coloca em variação contínua seus elementos: CB trata *Romeu e Julieta* através de um cenário gigante, como se atravessasse Shakespeare com Lewis Carrol e Lewis Carrol através da Comedia Italiana. Mas não se trata também de uma crítica dos países ou das sociedades. Trata-se, antes, de uma crítica ao poder, aos elementos que fazem ou representam um sistema de poder: Romeu como representante do poder das famílias, o Senhor como representante do poder sexual, Ricardo III como o poder dos reis e príncipes, o poder do Estado. São também os elementos do poder no teatro, o poder do teatro como representação, da própria representação como matéria, que CB critica e subtrai, torna menor, incidindo a matéria e a própria forma teatral; ela assim cessa de ser representação, ao mesmo tempo em que o ator cessa de ser ator. Desta forma, CB dá fluxo à outra matéria e outra forma teatral, variadas em seus componentes de cena, de voz, de construção do personagem, de abordagem do texto literário, de direção cênica. (DELEUZE, 1995c, p. 32-33).

Mas o que é um personagem menor, ou um autor menor? Deduzido sobre as operações de CB, um personagem menor é aquele que não quer chegar a nenhum lugar, não

começa a se definir nem termina definido, não se submete à história, mas ao devir; ele começa pelo meio, passa pelo meio, ganhando velocidade, como algo intermidial:

“Não chegarei a lugar nenhum, não quero chegar a lugar nenhum. Não há chegadas. Não me interessa aonde uma pessoa chega. Um homem pode também chegar à loucura. O que isto quer dizer?” É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem. Era a ideia de Virginia Woolf. Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços. (BENE *apud* DELEUZE, 1995c, p. 35)

Bene se ocupou de formas variadas de arte, transitando *o meio* como verdadeiro políartista. Das suas leituras de Maiakóvski, escolhemos *All'Amato Me Stesso*¹³⁰, para uma breve observação.

Não é necessário falar italiano para perceber a operação de subtração nesta performance. A câmera enquadra quase inteiramente CB, mas ao início do vídeo podemos notar a composição do cenário: fogo, madeira, móveis velhos, um piano preparado. A voz de CB entona suas expressões entre sussurros, frases quase cantadas, gritos e pronúncias exacerbadas ora de torpor, ora de doçura. Tudo é transposto pelos sons retirados do piano em técnicas expandidas, como tocar nas cordas por dentro do tampo, manter os pedais presos obtendo ressonâncias. Uma baqueta e um tambor pontuam alguns ritmos em pontos decisivos. Entre teatro, literatura, poesia, música, CB monta um processo de teatro-menor que poderia muito bem ser tomado como um poema sonoro, mas se não isso, certamente um processo poético de variação da língua em língua menor, que intermedeia diferentes regiões da enunciação, gerando uma voz outra, talvez uma voz-música do ator.

Duas composições minhas:

Ao passo que...Corpo do Espaço¹³¹ foi composta em parceria com Débora Bérnago, Lilian Nakahodo, ambas alunas do mestrado em música-composição, e com a Prof(a). Dr(a). Roseane Yampolschi, dentro da disciplina de mestrado “Seminário avançado de composição II” (2013). Com a proposta de dialogarmos a pesquisada de cada integrante, de

130 Disponível em **Som 26** : <https://www.youtube.com/watch?v=V2g9KPbjlmc&list=RDsTiejxp-uXI> Sugerimos também a audição do poema In morte di Eisenin, **Som 27**: <https://www.youtube.com/watch?v=J5AbtrD82Dk&list=RDsTiejxp-uXI>.

131 Disponível em **Som 33**: <https://soundcloud.com/lilian-nakahodo/passo-final>

forma intermídia, nos lançamos no intuito de interagir a composição eletroacústica, a dança, a poesia sonora, a paisagem sonora e a caminhada sonora. Começamos por pensar um espaço onde o trabalho pudesse ser apresentado, mas não apenas como um lugar de “depósito” ou palco de apresentação, mas como um espaço constituinte da obra, envolvido no seu processo. Escolhemos então um espaço em Curitiba, o *Paço da Liberdade*. Marcamos um dia para nos encontrarmos lá e observarmos as sugestões sonoras que o próprio espaço ofereceria.

Após primeira visita, decidimos brincar com o nome do Paço, enquanto sugestão do elemento básico da dança: o passo. Vendo que o açalho do prédio, todo em madeira, possuía uma sonoridade interessante, decidimos gravar passos lá dentro desse espaço. Agendamos outra visita, agora munidas de aparelhagem de gravação. O evento foi interessante como uma intervenção performática no cotidiano daquela instância cultural. Mais tarde, noutra etapa, mais ligada à poeticidade que eu tentava desenvolver em torno dessa primeira experiência, gravei vozes sobre algumas palavras-chave do processo: *palavra, passo, o passo do corpo, a espiral das escadas, o r-espirar do corpo, o espiralar* das palavras nesse movimento interno e externo de performar. Da minha parte, não se pode delimitar onde começou a composição, a poesia ou a performance vocal das palavras PASSO, RESPIRAR, ESPIRAL, EXPIRAR, no cruzamento e entremear desta experimentação conjunta.

O espaço da obra estendeu-se então desde nossa gravação de passos no local onde ocorreria a estréia da obra, até a gravação de minha performance vocal e continuando na posterior articulação desses materiais gerados, em uma obra eletroacústica com performance vocal e dança, a qual apresentamos no *Encontro Internacional de Música e Arte Sonora* (EIMAS- 2013). Houve intensa contribuição interdisciplinar entre processo poético, gestual, o procedimento composicional e o domínio técnico de áudio. Percebo que o que norteou nossa composição foi o sentido dos materiais captados e gerados pelas gravações, sua textura, rugosidade, delicadeza, sensualidade, sonoridade, espessura, intensidade, direcionalidade, movimento. Todavia, um elemento que foi dialogado com mais intensidade foi o *gesto* musical, no caso, a imagem da espiral.

Podemos pensar que compor envolveria o entendimento e o exercício de como as formas sonoras moldam imagetivamente o som através de padrões gestuais recorrentes, gravados na memória corporal do músico por meio de experiências físicas e perceptivas. Seria por meio destes gestos recorrentes que o músico perceberia a ação e energia ao escutar o desenrolar das formas sonoras no tempo e no espaço. Falar de uma escuta sob esta perspectiva

é falar em movimento das formas sonoras, como desenrolar de esquemas perceptivos. Mas o que torna um gesto mais interessante que outro ao escolher um motivo sonoro em particular, não parece ser a questão apropriada. Antes, talvez seja preciso perguntar como se pode obter um material sonoro que seja rico em elementos gestuais como textura, como densidade, sonoridade, ganho ou perda de energia no desenrolar das formas audíveis, em especial em termos de material vocal em pronúncias complexas. Essas características seriam justamente os pontos relevantes na observação deste tipo de obra, que transcende as categorias predefinidas, suas técnicas e seus materiais.

Um dos aspectos que marcaram nossa percepção do processo da obra foi a capacidade de compor materiais primários, sonoros, que sustentassem características gestuais, no caso ligadas à temática do passo do corpo, do espaço do corpo, da voz do corpo neste espaço. Alguns elementos gestuais serviram como imagens de apoio, tais como a “espiral”, e dela derivaram as palavras “respirar” e “expirar”, as quais utilizei para performar suas variações silábicas.

Assim, pareceu haver uma relação gestual compositiva que intermediou o material poético (em seus possíveis sentidos de criação e de poesia) e o sonoro, relação no caso, evidenciada pela corporalidade da voz em performance, gerando gestos vocais e corporais sonoros que alimentaram uma forma musical. Neste sentido, a exploração da enunciação das palavras escolhidas delineou os gestos musicais do material obtido. Entre as técnicas verbo-vocais, utilizei manipulação das letras como motivos, em processos como retrogradação de palavras, adição e subtração de sílabas, encadeamento de permutação entre as sílabas com diferentes tratamentos sonoros; algumas envolviam articulações de respiração entre sugar e expirar, gerando sons multiplexos, com timbres ricos. Outro procedimento colocado em prática foi a movimentação do corpo enquanto entoava, até o limite do cansaço, o que provocou a enunciação de palavras fortemente marcadas pela respiração, causando motivos delineados por estados internos de pressa, intensidade rítmica, efusão, alegria ou, quando da parada, entrega e relaxamento.

Poço Barthesiano ou Onda de Stylo Ga(l)Go¹³² foi composta através das leituras sobre *escritura* em Barthes e Deleuze. Influenciada pelo conceito de *gagueira da língua*, como expus anteriormente, me deparei com a seguinte frase do texto *Uma nova estilística*, de Gilles Deleuze (p.25): “Como nomear essa linha de crista em direção à qual

¹³² Disponível em Som 34: <https://soundcloud.com/flora-holderbaum/po-o-barthesiano-ou-onda-de>

toda a língua se tensiona, modulante?” A frase disparou a feitura do poema¹³³. Da sua leitura, captei as variações possíveis dos enunciados, experimentei as repetições da gagueira, a “escrita” que entoa a sonoridade do poema, jogando com as oposições escrita-oralidade, linguagem-som, adentrando a voz como vocalidade mecanizada nesta intermídia. Um dos recursos utilizados foi a entoação da voz dentro da calda de um piano, com os pedais de ressonância abaixados, obtendo assim uma extensão da voz através do piano, com uma ambiência toda particular, anasalada e cheia de harmônicos. Também circulei de diversos modos na sala de gravação, para gerar diferentes ambiências.

Como nas outras obras, a performance gravada da voz serviu de material para a edição, granulação, processamento e mixagem em uma composição eletroacústica. Trata-se aqui de obter um material das forças vocálicas do poema e trabalhá-lo como música. Minha intenção foi trabalhar, no nível sonoro, a maquinação que essa modulação da língua gera na escritura, através de tratamento menor, sua variação contínua ou onda modulante. De acordo com Deleuze (1995b, p.44), “o que denominamos um estilo, que pode ser a coisa mais natural do mundo, é precisamente o procedimento de uma variação contínua.” É ser gago na própria língua, colocar em variação modular os elementos linguísticos e não linguísticos, as variáveis de expressão e de conteúdo, o agenciamento do corpo, do poema e da música. Daí advém a *crista*, duma onda de estilo gago, ou onda que galga alturas, que atua entre as partes do enunciado, trazendo sempre um novo “e”, conjunção que acelera os desejos que transitam nesta intermídia. Como coloca Deleuze:

[...] dir-se-ia que o estilo tensiona a língua, ele aciona aí tensores que tendem a limites. É que a linha ou o movimento de pensamento são exatamente, em cada caso, como o limite de todas as posições das variáveis consideradas. Esse limite não está fora da língua, nem da linguagem, mas ele é o seu fora. Um fora da linguagem que não está fora dela. Da mesma forma, quando se diz que o estilo é como uma língua estrangeira não se trata de uma língua diferente da que falamos, trata-se de uma língua estrangeira na língua que falamos. Tensionado em direção a um limite interior, ou em direção ao fora da língua, essa se põe a gaguejar, a balbuciar, a gritar, a cochichar. Aí ainda, e de uma segunda maneira, o estilo aparece como não-estilo, e constitui a loucura da língua, seu delírio. (p.26-27)

A lingüística considera uma língua em um momento dado como um sistema homogêneo, próximo do equilíbrio. O poeta músico trata-a como um conjunto heterogêneo no poema, longe do equilíbrio e bifurcando-se perpetuamente: uma espécie de black-english, ou um português menor: “Não é que se salte de uma língua a outra, como em um bilingüismo ou

¹³³ Poema disponível no blog: <http://poemaqueaflora.blogspot.com.br/2013/10/poco-barthesiano-ou-onda-do-estilo-galgo.html>

um plurilingüismo; é, antes, que há sempre, em uma língua, uma outra língua, ao infinito. Não uma mistura, mas uma heterogênese.” (Ibidem) A língua como discurso heterogêneo, o discurso indireto livre, a modulação e as tensões, os tensores ”e”..”e”..., tudo isto comporia o que Deleuze chama de estilo, ou o traçar de uma linha abstrata como *fora* ou limite da linguagem, tensão em direção à música.

Con-siderações sobre a voz-musicosmos

Exercitar as instâncias do ilocutório, passíveis de serem instauradas na língua, num procedimento verbo-vocal. A língua, marcada pelo performático, pelo contextual, pelo situacional e instantâneo, quando se fala e se diz alguma coisa, quando se enuncia e se vocaliza, naquilo tudo que está em volta do que se diz, em ato quando se diz: os atos ou pressupostos implícitos da linguagem. Exaltar essa parte chamada de pragmática da língua, e extendê-la no seu limite pela experimentação.

Dobrar a língua, sendo que os procedimentos poéticos ganham um devir sonoro e o som ganha um devir sintático-semântico. Estas instâncias são reveladas na palavra verbo-vocal, na experimentação gramática e fonética, como procedimentos de manipulação das sílabas, dos fonemas, dos sentidos e significados, numa exploração ampla dos níveis e estratos não hierárquicos do ilocutório e performático da palavra, revelando o paralelo harmônico e polifônico da poesia sonora, suas técnicas e procedimentos, seus equivalentes de nota, ritmo, timbre, ressonância, sonoridade. São técnicas de relacionar texto e música, forma e significado, intelegibilidade, grau de fragmentação, uso idiossincrático da pontuação, citação, justaposição de idéias contraditórias (antonímia), procedimentos simples e propositais de adição, técnicas de serialismo como retrogradação, inversão, polifonia-oculta, múltiplos níveis de significado, relação música-fonologia, direcionalidade, momentos, oposições texturais entre densidade e rarefação das vozes, tratamentos estruturais não fechados, baseados na forma da poesia. A partir destas inúmeras técnicas derivadas desta poética intermídia, a questão que ressoa para continuar este trabalho seria: quais as instâncias sonoro-buciais possíveis dessa voz-música?

Se a polifonia dessa voz poética se serve da superposição e interpenetração destas camadas de vozes, autores, atores, personagens, corpos, enunciados, situações, se o ilocutório perfaz aquilo que cotextualiza a palavra em “pressupostos implícitos”, uma poética composicional da voz-música pode mapear a utilização destes “módulos” verbo-sonoros, seus movimentos no processo composicional-criativo entre o som, a palavra, a performance, etc. Estes elementos, tais como as vozes, momentos, personagens anímicos, instâncias, são a fruto da variação proporcionada pela voz-música, como várias vozes num contra-ponto da voz poética ISPP.

A voz é o aparato que embute o encontro da palavra e do som, no corpo do poeta. Ela parece realizar um papel de eixo de experimentação dentro de práticas que põe em jogo

procedimentos linguísticos, extralinguísticos (sonoros, situacionais, corporais), musicais e extra-musicais (ruído, conversas faladas, fala, silêncio, sons da natureza), e parece assim colocar em cheque justamente os elementos de base destas ordens. A voz música ou voz maquinada agiria então num plano entre diversos *philuns*: entre música, poesia, fonética, performance, confundindo os elementos do corpo, das palavras e da tecnologia. Estes, são componentes de uma máquina abstrata que articula os agenciamentos maquínicos e os agenciamentos de enunciação.

De um lado, a música atua nas operações da voz maquinada. Mas é a própria voz que advém, ela mesma, um agenciamento sonoro que arrebatada todas as partes da língua, sobrevém um rizoma, “a serviço de um contínuo cósmico virtual, no qual até mesmo os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes, fazem parte.” (1995b, p. 41). De outro, de forma assimétrica, é também a própria linguagem que alcança um coeficiente de variação por um agenciamento sonoro tanto dos elementos de expressão, quanto dos de conteúdo, tanto das palavras e enunciados quanto dos corpos e matérias, intervindo sujeito e objeto, signo e significado, conteúdo e expressão. Não há apenas uma linguagem composta de significados e significantes, de corpos e enunciados, de conteúdos e expressões, mas “regimes de signos que conjugam, a um só tempo, fluxos de expressão e fluxos de conteúdo, determinados sobre esses agenciamentos de desejo, sobre aqueles agenciamentos de enunciação, uns imbricados nos outros.” (1995b, p. 94).

Os gestos e as coisas, as vozes e os sons, são envolvidos na mesma “opera”, arrebatados nos efeitos cambiantes de gagueira, de vibrato, de trêmulo e de transbordamento. Um sintetizador coloca em variação contínua todos os parâmetros e faz com que, pouco a pouco, “elementos essencialmente heterogêneos acabem por se converter uns nos outros de algum modo.” [...] (DELEUZE; GUATTARI, op. Cit., p. 61).

Assim, *a variação contínua*, colocada por Deleuze e Guattari, faria o papel de desestabilização e arrebatamento, territorialização e desterritorialização destes agenciamentos, movimentos que tomamos como intermídia. É todo um jogo de enunciados e corpos, atribuições corpóreas e incorpóreas, devir corpo-máquina, organismo-sentença, conteúdo-expressão, som-palavra, entre corpos e os enunciados da linguagem. A variação criadora da língua, chamada de voz-música, no agenciamento de todas as suas partes e corpos, seus atos incorpóreos e seus órgãos, revelaria então uma dissolução e transformação de substâncias e formas:

[...] passagem ou fuga dos contornos em benefício das formas fluídas, dos fluxos de ar, da luz, da matéria, que fazem com que um corpo ou uma palavra não se detenham em qualquer ponto preciso. Potência incorpórea dessa matéria intensa, potência material dessa língua. Uma matéria mais imediata, mais fluida e ardente do que os corpos e as palavras.” (Ibidem)

Portanto, a voz, o sintetizador, o corpo e a máquina, o som e o significado, a oralidade e a escritura, a linguagem e os corpos, comporiam um imenso agenciamento sonoro, traçando linhas virtuais de *variação infinita* entre a música, a linguística, a poesia, a fonética, o silêncio, os ruídos, etc, numa maquinação da voz sobre todos estes *philuns*, criando um plano de consistência intermidial neutro, em oposição a um plano representativo e organizacional definido.

[...] Alcançar essa língua neutra, sem constante, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento. Não se pensará que a música não sabe mais cantar, em um mundo que deveio mecânico ou atômico, mas, antes, que um imenso coeficiente de variação afeta e arrebatada todas as partes fáticas, afáticas, linguísticas, poéticas, instrumentais, musicais, de um mesmo agenciamento sonoro- “um simples uivo percorrendo todos os graus (Thomas Mann) (*Idem*, 1995b, p. 43).

Sintetizar a língua pela *variação contínua da voz-música* seria interceder as palavras com a música, a voz com o instrumento, o molar e o molecular da voz, o sujeito e o povo, o individual e social, todas as partes da enunciação poética, numa gagueira criativa ou escritura agenciada, intercessão na qual o sujeito, os nomes e as referências, as representações, o famoso estado lógico e racional do juízo sintético representacional, são rasgados, atravessados e arrebatados pela desterritorialização da música, produzindo um lugar intermídia nela mesma, no qual “o sintetizador tomou o lugar do juízo sintético a priori [...]” (*Idem Ibidem*, p. 61).

Mais do que uma metáfora da desintegração de um sistema ou de outro, nesta última frase Deleuze e Guattari propõe uma rebelião ou arrebatamento cósmico, sugerem intervir a linguagem (os enunciados), os corpos e a música, com pensamentos ainda impensados, tornar audíveis forças não audíveis da voz, através do uso de uma linguagem de palavras polissêmicas, uma língua gaga, uma escritura sem sujeito, cheia de agenciamentos coletivos; propõe inventar uma música que faz audíveis sons antes não ouvidos de vozes desossadas, como na maquinação da voz no fonógrafo, ao tornar audíveis forças inaudíveis como a própria auralidade, corpo sem organismo em comunhão com a máquina, tornando-se *corpo sem órgãos*; sugere tornar audíveis lugares inexplorados do aparato vocal, como o faz Stratos, expandindo as qualidades orais em vocalidades, intervindo culturas vocais: voz do sujeito des-sujeitado numa diplofonia, lugar desterritorializado num deserto nômade, povado de multiplicidades.

Trata-se [...] de um material deveras complexo e bastante elaborado, que tornará audíveis forças não sonoras. [...] Tonal, modal, atonal, não significam mais quase

nada. Não existe se não a música para ser a arte como cosmos, e traçar as linhas virtuais da variação infinita. (DELEUZE, GUATTARI, 1995b, p. 41-42).

A voz-música é, portanto, este material que agita forças sonoras, aurais, linguísticas, musicais, fonéticas, performativas, sociais, geográficas, políticas e poéticas. Cartografá-la nesta intermídia, sem perder os liames das suas conexões e seus disparos, foi o desafio desta pesquisa.

Referências:

- AGUIAR, Fernando. *Poesia: Ou a Intervenção Viva*. In: MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 145-150.
- AGRA, Lúcio. *Monstrutivismo-Reta e Curva das Vanguardas*, São Paulo: Perspetiva: Fapesp, 2010.
- _____. *História da Ate no Século XX-Ideias e Movimento*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.
- _____. *Porque a Performance deve resistir às definições. (Na indefinição do Contemporâneo 2)*. Disponível em: <http://superficiesensivel.files.wordpress.com/2013/03/por-que-a-performace-deve-resisitir-c3a0s-definic3a7c3b5es-lucio-agra.pdf>
- BATISTA; Antônio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Oralidade e Escrita: Uma Revisão*, Cadernos da Pesquisa, v. 36,n 128, 2006, p.403-432.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos-o grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BERNARDINI, Autora Fornari (org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *De La Poesia Sonora a La Música*, in: Homo Sonorus-Una antologia internacional de Poesia Sonora. Edição e Curadoria: BULATOV, Dmitry. México: Ríos e Raíces, 2004, p. 89-107.
- BULATOV, Dmitry. *Vere-dicto y obediencia*, in: Homo Sonorus-Una antologia internacional de Poesia Sonora. Edição e Curadoria: BULATOV, Dmitry. México: Ríos e Raíces, 2004, 19-26.
- BULABNOVA, Tatiana. (Trad. Roberto Leiser Baronas; Fernando Tonelli.) *Voz, sentido e diálogo em Bakhtin*. Bakhtiniana, São Paulo, 6 (1), Ago-Dez. 2011.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.
- CAMACHO, Lidia. *Prólogo* em Homo Sonorus-Una antologia internacional de Poesia Sonora.
- CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de (org.), *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. Textos traduzidos por Heloisa de Limas Dantas, 4ª edição, São Paulo: Editora Universitária de São Paulo, 2000, p.54-55).
- CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida*, Cultrix, São Paulo, 1996.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. Criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *On the Genial Arts of Criticism*. In: J Shawcross (Ed.) *Biografia Literaria 2*. Lodon: Oxford University Press, 1907.

CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Escola de Belas Artes, UFMG, Pós: Belo Horizonte, v. 1, n.2, p. 8-23, nov. de 2011.

CHALUB, Samira. *Funções da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1990.

CHOPIN, Henry. *Poésie sonore internationale*. Paris: Éd. Place, 1979.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* Editora 34, 1992.

_____. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 / Gillesn v.1 Deleuze, Félix Guattari ; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de janeiro : Ed. 34, 1995a, 94 p. (Coleção TRANS)

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995b, 128 p. (Coleção TRANS).

_____. Gilles *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DEPERO, Fortunato. *Onomalíngua*. In: MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 19-22.

DUFRENE, Francois. *The Crirythme and the Rest*, in *François Dufrêne: Affichiste, Sound Poet*, Museu Serralves, 2007, p. 249.

FELICISSIMO, Ana Paula. *Fluxus em Museus, Museus em Fluxus*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, São Paulo, 2009.

FONTANA, Giovanni. *Oralidade, Escritura e Intermedialidade*. Enredo intermedial e trama sinestésica para os novos tecidos poéticos. In: MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 129-132.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Coleção Debates. Trad. Renato Cohen, Rev. e Prod. Plínio Martins Filho. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HAOULI, Janete El. *Demetrio Stratos-em busca da voz-música*. Londrina: Haouli, 2002.

HAUSMANN, Raoul. *História da Poesia Fonética*. In: MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 33-42.

HINTZE, Christian Ide. *Poetry in times of Transition*. Palestra sobre poesia em Orivesi, Finlândia, por ocasião do Workshop on Sound & Performance Poetry. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ej2SA59gxFY>

HIGGINS, Dick. *A Taxonomy of Sound Poetry*, 1980. Intermedia.

_____. *Intermedia*. (1981), in Leonardo, the Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology, 2001, Vo 34, no 1. Project : Musa-Intersenses-Intermedia: A Theoretical Perspective. Disponível em: http://www.ubu.com/ubu/higgins_horizons.html

_____. *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*. Appendix by Hannah Higgins. Ubuweb papers. Disponível em: http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html. Originalmente publicado em Something Else Newsletter 1, no. 1966.

_____. *Horizons, the poetics and Theory of the Intermedia*. Ubu Editions, 2007. Originally published by Roof Books, 1998. Disponível em: http://www.ubu.com/ubu/higgins_horizons.html

_____. *Cuatro puntos hacia una taxonomia de La poesia sonora*. In *Homo Sonorus; Una antologia internacional de Poesia Sonora*, curado por BULATOV, Dimitry, 39-60. México: Ríos e Raíces.

HIGGINS, Dick. *A Taxonomy of Sound Poetry*, 1980.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

KHAN, Douglas. *Sound Art, Art, Music*. Disponível em: http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Kahn_Sound%20Art.pdf

_____. *Noise, Water and Meet: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 2001.

KONSTELANETZ, Richard. *A Arte do Texto Som: Um Panorama*. In: MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 74-84.

LANE, Cathy: *Voices from the Past: compositional approaches to using recorded speech*. *Organised Sound*, Cambridge, 11(1): 3-11, pp. 3-11, 2006.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero*. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, 2002, PP. 15.33.

LEITE, Sebastião Uchoa. Octavio Paz: *O mundo como Texto*. pp. 283-297. In: PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Da Música, De Mil Platôs-a interseção entre filosofia e música em Deleuze e Guattari*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, PPG em Estética e Filosofia da Arte, 2013.

MASSUMI, Brian. *Notes on the Translation and Acknowledgments in A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993 (1980), xvi.

MELIM, Regina. *Performance nas artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Auckland, New Zealand, 2007. Disponível em: <http://www.intermedia.ac.nz/pdfs/ConceptualFusionISBN.pdf>. Acessado em dezembro de 2012.

_____. Texto elaborado pela Prof.(a) Dr.(a) Regina Mellim como componente de minha banca de TCC: Insto não é um Título, no curso de Artes Visuais – UDESC, 2006.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix-Pensamento, 2011.

MENEZES, Philadelpho. *Tres momentos históricos y cuatro tendencias de hoy en la poesía sonora*, in: Homo Sonorus-Una antologia internacional de Poesia Sonora. Edição e Curadoria: BULATOV, Dmitry. México: Ríos e Raíces, 2004, 247-254.

_____, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*, São Paulo: EDUC, 1992.

MINARELLI, Enzo. I Parte: *A Voz Instrumento da Criação*, II Parte: *A Poesia Sonora Hoje o Mundo*, in SIBILA, Revista de Poesia e Cultura São Paulo. Ano 4. Número 4-5. Ateliê Editorial, p 178-216, 2005.

MOURA, Carla Borin; HERNANDEZ, Adriane. Cartografia como método da pesquisa em Arte. _____. s/ano. Disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/1694/1574>

ONG, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.

ORTEGA, Júlio. *Uma Hipótese de Leitura*. In: PAZ, Otávio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE, Charles A. *The Imperative of Invention: Brazilian Concrete Poetry and Intersemiotic Creation*. Disponível em: <http://www.ubu.com/papers/perrone.html>

QUARANTA, Daniel. *Poema sonoro/ música poética entre a música e a poesia sonora: uma arte de fronteira*. In: ANNPOM 2007.

RAJEWSKY, Irina. O. *Intermedialidade, intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. Trad. Thaís F. N.; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.) Intermedialidade e Estudos Inter-artes. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte. No prelo.

RUSOSOLO. *Os Ruídos da Língua*. In: MENEZES, Philadelpho (org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da voz no século XX*: São Paulo: EDUC, 1992, pp. 23-29.

SCHOLZ, Christian. *Una revisión história de la poesia sonora alemana*. In *Homo Sonorus; Una antologia internacional de Poesia Sonora*, curado por BULATOV, Dimitry. México: Ríos e Raíces, 2004, pp. 39-60.

STOLF, Maria Raquel. *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa: [investigações sob proposições sonoras]*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2011.

SUMICH, Julieane S. *Conceptual Fusion: Coleridge, Higgins, and the intermedium*.

SWIDZINSKI, Jan. *L'art et son context – au fait, que st-ce que l'art?* Québec, Intérditeus, 2005.

WISHART, Trevor. *On Sonic Arts*. Amsterdam: OPA, 1996.

VOLOSHINOV, V.N. *La palabra em La vida y La palabra em La poesia*, 1926.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*; trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Quiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. ; trad. Jerusa Pires Ferreira, Márcia Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suley Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sites:

Transcrição de Heliotapes, disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=377&tipo=2>

MARINETTI, La *Declamación Dinámica e Sinóptica*, 1916, trad. nossa, disponível em:
<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/DECLA.html>

ORFORD DICTIONAIRES ON LINE. Disponível em:
<http://oxforddictionaries.com/definition/english/medium?q=medium>

PRATELLA, Ballila. *Manifesto da Música Futurista*. Disponível em
<http://www.unknown.nu/futurism/musicians.html>